

Die Rathaussäle in Schw. Hall.

Eine Studie von Stadtpfarrer J. Balluff-Hall.

A) Gesamteindruck der Säle; ihre Restauration.

Zwei herrliche Denkmäler der Kunst hat Hall aus alter Zeit ererbt: die imposante St. Michaelskirche, die, wie von Engeln auf den Rücken eines Bergkegels hingetragen, majestätisch und stolz das Kochertal weithin beherrscht, und in ihrem Innern wahre Perlen der Kunst geborgen hält, sowie das dieser gerade gegenüber gelegene, in edlem Barockstil erbaute, monumentale Rathaus mit seinem schlanken, zierlichen Turme. Diese zwei Juwelen sind der Stolz der Haller und die Freude aller, welche die Kunst lieben und kennen. Beide geben mit den stattlichen Patrizierhäusern rechts und links dem Marktplatz seine Grenzen und verleihen dem Zentrum der Stadt einen besonderen Reiz und ein eigenes Gepräge.

Was aber das Haller Rathaus, abgesehen von seinem äusseren stilvollen Bau, wohl vor allen anderen unseres Schwabenlandes voraus hat und ihm für immer einen hervorragenden Rang unter denselben sichert, das sind die drei ineinandergehenden, im Hauptstockwerk nach dem Marktplatz hin gelegenen Säle, die nicht nur durch ihre respektablen Dimensionen, sondern namentlich durch ihre vornehme Dekoration Bewunderung abnötigen. Die blendend weissen Wände, deren Felder in graziöser Umrahmung jene schönen und interessanten Oelgemälde füllen, die wir noch näher betrachten müssen, die feinen Stukkaturen am Gesims und an den Plafonds, die zart und weich getönten Deckenflächen, die hohen, zweiflügeligen Türen mit altem Schlosswerk, die

grossen, reichliches Licht spendenden Fenster, die Riesenöfen ¹⁾ in den Ecken, die edle und geschmackvolle Matt- und Glanzvergoldung, welche sich durch das Ganze zieht und alles belebt, die gewaltigen Deckengemälde, welche die einzelnen Säle überspannen: — alles das steht zu- und miteinander in so wunderbarer Harmonie und erscheint in einem Glanz und einer Schönheit, dass man sich eher in fürstlichen Pracht- und Prunksälen, als in Sälen eines Rathauses zu befinden glaubt. Es ist das Rokoko, das hier seinen Zauber ausübt und das Auge gefangen hält. Ohne Zweifel waren sie aber auch Repräsentationsräume, Parade- und Audienzsäle der alten freien Reichsstadt, die sich als Herrin fühlte und gab! —

Im Lauf der Zeiten, und nicht am wenigsten in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in Folge ihrer Benützung als Schwurgerichtssäle, hatten diese Räume von ihrem ursprünglichen Glanz bedeutend verloren. Als sie aber nach Hinterlegung einer entsprechenden Abfindungssumme an den Staat im Jahre 1900 der Stadt wieder frei zur Verfügung standen, wurden von den bürgerlichen Kollegien die nötigen Mittel zu ihrer Restauration willigt und die Leitung derselben dem kunstverständigen Stadtbaumeister Münzenmaier in Hall übertragen. Die Aufgabe war, die Säle auf ihre alte Schönheit zurückzuführen und jedes neue Motiv mit ängstlicher Sorgfalt fernzuhalten. Und es gelang! — Malermeister Haffner-Hall wusste mit richtigem Ver-

¹⁾ Die zwei Oefen im Hauptsaal sind je mit einer gut vergoldeten, ungefähr 45 cm hohen, allegorischen weiblichen Figur gekrönt; die eine mit einem Helm auf dem Haupt, einen Pfeil in der Rechten und mit der Linken einen Schild zur Seite haltend, ist der „Krieg“, die andere, mild und sanft aussehend, mit der Lyra im Arm, der „Friede“.

Die zwei Ofenschirme in diesem Saal sind ebenfalls Oelgemälde mit zierlicher Umrahmung im Stil der Saaldekoration. Sie sind von dem Haller Maler J. W. Kleemann aus dem Jahr 1771. Auf dem einen kommt das Opfer Noes, nachdem er mit den Seinen aus der Arche gestiegen (der Regenbogen am Himmel) zur Darstellung, und auf dem andern der brennende Dornbusch, aus dem Gott in Gestalt eines Engels zu Moses, der die Schuhe von den Füßen zieht, spricht.

Alle vier Oefen tragen die Jahrzahl 1734; den unteren Teil derselben schmückt das Haller Stadt-Wappen mit dem Reichsadler, den oberen eine allegorische Figur mit dem Kreuz in der Hand — es ist wohl der Glaube.

ständnis und gutem Geschmack den Wänden und Decken, Rahmen und Türen die alte Fassung wiederzugeben. Die heikle und schwierige Arbeit der Wiederinstandsetzung der vielen, schon genannten wertvollen, aber zum Teil arg defekten Oelgemälde übernahm der Haller Kunstmaler G. Schmidt.

Alte und vernachlässigte Gemälde zu restaurieren ist eine besondere Kunst und nicht jeder Künstler versteht sie. Wie viele Bilder wurden schon durch eine verfehlte Restauration für immer verdorben! Ein Uebermalen derselben würde neue Bilder mit ganz anderem Charakter zutage fördern. Der Restaurator muss vielmehr bei diesem Geschäft mit äusserster Vorsicht die Kruste, die sich mit der Zeit durch falsches Oelen, durch Rauch und Staub u. a. auf das Gemälde gelegt hat, abzunehmen wissen, um so das Bild in seiner ursprünglichen Farbengebung erstehen zu lassen, und dann allenfallsige Defekte heben. Nur so können alte und verdorbene Bilder wieder auf ihren wirklichen Wert zurückgeführt werden. G. Schmidt ist ein Meister in dieser Kunst; er hat schon manchem Gemälde seine alte Schönheit wiedergegeben, und auch die vielen Bilder in den Rathaussälen mit soviel Geschick und solcher Präzision restauriert, dass sie wie neu erscheinen und man glauben möchte, der Schöpfer derselben selbst habe eben Pinsel und Palette weggelegt und sie als fertig der Stadt übergeben!

Das ganze Restaurationswerk darf nach allen Seiten als durchaus gelungen bezeichnet werden. Wenn auch die Kosten der Restauration dieser Säle nicht unbedeutend sind — sie betragen über 5000 Mk. —, so sind sie es wert! Sie entzücken jetzt Aug und Herz.

B) Die Gemälde.

I. Der Urheber derselben — Livio Retti.

Der Urheber der Malereien im Haller Rathaus ist der Italiener Livio Andreas Retti.¹⁾ Er gehört einer nicht unbekanntenen Künstlerfamilie an. Sein Vater ist der Architekt Retti, der sich im Anfang des 18. Jahrhunderts in Ludwigsburg niederliess und

¹⁾ Die biographischen Notizen über Livio Retti und die Retti'sche Familie verdanke ich hauptsächlich der Güte der Herren: Professor Dr. Berthold Pfeiffer in Stuttgart, Ingenieur Fr. Kübler in Ludwigsburg und Amtsrichter a. D. Beck in Ravensburg.

auch dort im Jahr 1714 starb. — Retti ist nicht der einzige Italiener gewesen, der in jener Zeit auf die milden Lüfte und den sonnigen Himmel Italiens Verzicht leistete und nach Deutschland zog. Eine grosse Anzahl Italiener wanderte damals über die Alpen, um sich in deutschen Landen niederzulassen, sei durch Not gezwungen oder von idealem Streben getrieben. Wir sehen solche, die sich dem Kunstgewerbe nach seinen verschiedenen Richtungen hingaben und Künstler im eigentlichen Sinn des Wortes, die sich als Maler oder Musiker oder Komponisten hervortun oder als Architekten und Stukkateure in den Dienst des damals alles beherrschenden Barock und Rokoko stellen wollten. Diese Italiener brachten meist eine reiche praktische Vorbildung aus ihrem kunstliebenden Vaterland mit und hatten den Kopf voll von Ideen! Ihr Einfluss auf Kunst und Leben war nicht unbedeutend! Heute noch findet man Land auf Land ab die Namen dieser italienischen Einwanderer in ihren Nachkommen, wenn auch manchmal in germanisierter Form oder Endung.

Die Mutter unseres Künstlers ist eine geborene Frisoni, die Schwester des berühmten Oberbaudirektors Donato Guisepppe Frisoni, der mit Paolo Retti viel gearbeitet hat, am 30. November 1735 in Ludwigsburg starb und in Oeffingen begraben liegt.¹⁾

Seine Brüder sind der Stukkateur Donato Riccardo Retti, der Baumeister Paolo Retti und der Oberbaudirektor Leopold Retti.

Donato Riccardo Retti ist geboren im Jahr 1687 in Laino zwischen dem Comer- und Luganersee. Er war ein berühmter Stukkateur. Im Ludwigsburger Schloss finden sich von ihm prächtig ausgeführte Stukkatur-Arbeiten. Auch hat er mit einem anderen Italiener dem Innern der Stiftskirche zum hl. Vitus in Ellwangen in zehnjähriger Arbeit (1731—1741) jene schöne Stuckdekoration gegeben, die heute so vielen, weil mit dem romanischen Stil der Kirche unvereinbar, ein Dorn im Auge ist. Der frühere Stadtpfarrer Prälat Schwarz in Ellwangen hat schon vor 25 Jahren das Todesurteil über sie gesprochen²⁾ und ein Restaurationsprojekt gefertigt, allein der Tod hinderte ihn an der Ausführung. Bis heute ist es noch nicht ausgeführt! Ob es die Zukunft tun wird?

¹⁾ Vergl. Archiv für christl. Kunst 1906 S. 24.

²⁾ Vergl. Dr. F. J. Schwarz, Die ehemalige Benediktiner-Abteikirche zum hl. Vitus in Ellwangen, 1882.

— Donato Riccardo Retti starb 1741 in Ellwangen und ist dort begraben.

Der bedeutendste Retti ist der zweitgeborene (ebenfalls in Laino im Jahr 1691), Paolo Retti, Baumeister und später Oberbaumeister. Er war zuerst in Wien tätig, wurde aber nach dem Tod seines Vaters (1714) nach Ludwigsburg berufen, um mit seinem Onkel Donato Frisoni den vom Verstorbenen im Jahr 1704 begonnenen Bau des Residenzschlusses daselbst weiterzuführen und zu vollenden. Seine Frau, Anna Barbara, treffen wir bei der Grundsteinlegung des katholischen Betsaales in Ludwigsburg, den Frisoni in seinem Garten 1724 baute, wo sie mit Frisonis Frau, Anna Katharina, und der Frau des Marmorsteinmetzen Matthei aus München die 3 Hammerschläge vollzog.¹⁾ Im Jahr 1728 baute er das Lustschloss Freudenthal für die v. Grävenitz; 1728—30 das Schloss in Heimsheim (jetzt Schulhaus) für den Premierminister Friedrich Wilhelm v. Grävenitz. Auch hat er mit Frisoni 1726—30 die evangelische Stadtkirche, bezw. die Türme derselben in Ludwigsburg gebaut. Nach dem Tod seines Onkels im Jahr 1735 wurde er dessen Nachfolger. Er starb in Ludwigsburg; das Jahr seines Todes ist aber nicht bekannt.

Der jüngste Bruder unseres Künstlers ist der Oberbaudirektor und Oberstleutnant Leopold Retti, geboren wohl in Ludwigsburg im Jahr 1705. Dieser bildete sich in Paris aus, wurde dann 1726 herzoglich-württembergischer Baumeister und 1730 Baudirektor in Ansbach. Im Jahr 1744 kehrte er nach Stuttgart zurück, entwarf 1746 den Plan zum neuen Residenzschloss daselbst und übernahm auch die Oberleitung des Baus. In Stuttgart wurde er nacheinander Oberbaudirektor, Major und Oberstleutnant. Er starb am 18. September 1751 in Stuttgart und ist in Oeffingen bei Cannstatt begraben.

Livio Andreas Retti, unser Künstler selbst, ist unter seinen Brüdern der zweitjüngste und ist geboren im Jahr 1693 (oder 1692) in Laino. Er wohnte wie sein Vater in Ludwigsburg und zwar in der vorderen Schlossstrasse Nr. 37. In allen Schlössern, die sein Bruder Paolo baute, hat er wohl auch gemalt, so im Favoritenschlösschen bei Ludwigsburg und in der Schlosskapelle in Ludwigsburg selbst. Einige Decken-Fresken finden wir von ihm in den Korridoren des neuen Corps de Logis. Sodann hat

¹⁾ Vergl. Archiv für christl. Kunst 1906, S. 22.

er noch in den Schlössern zu Freudenthal und Heimsheim und in dem ehemaligen Grävenitz-Palais in Ludwigsburg verschiedene Arbeiten ausgeführt. Von diesen Malereien, meist Fresken, ist aber infolge der baulichen Veränderungen an den genannten Orten nichts mehr zu sehen, abgesehen von denen in der Schlosskapelle. Ohne Zweifel sind die Gemälde im Haller Rathaus sein Hauptwerk. Es ist sehr wahrscheinlich, dass auch die Deckengemälde mit allegorischen (der Tod, die vier Jahreszeiten), mythologischen und biblischen Darstellungen in einigen Privathäusern in der Nähe des Rathauses in Hall von Livio Retti sind.

Im Jahr 1732 wurde er württembergischer Hofmaler mit einem jährlichen Wartegeld von 350 Gulden. 1743 nennt er sich „Kurpfälzischer Hofmaler“ und erhält auf Grund der Nachforderungen, die er im Namen seiner Verwandten beim württembergischen Hof geltend machte, 6000 Gulden ausbezahlt. Er starb am 2. Januar 1751 in Ludwigsburg in einem Alter von 58 Jahren und wurde in Hofen a. N., OA. Cannstatt, beerdigt. Alle Katholiken nämlich, die in jener Zeit in Stuttgart, Cannstatt, Ludwigsburg oder sonst in der Gegend starben, fanden ihre letzte Ruhestätte in dem katholischen Hofen oder Oeffingen, so auch, wie oben bemerkt, Frisoni und Leopold Retti. Jetzt noch findet man an der Kirchhofmauer in Hofen ziemlich gut erhaltene Reliefbildnisse von der Retti'schen Familie eingemauert.

Die Haller Malereien wurden Livio Retti im April 1736 vom Magistrat zur Ausführung übergeben. Nach einem Rathausprotokoll vom 9. April 1736 übernahm der Künstler die Fertigung von drei Plafonds- und vier Wandgemälden, sowie von sieben kleineren Bildern über den Türen in den Sälen um 1415 Gulden. Zugleich werden ihm, wenn die Arbeit gut ausfällt, weitere 50 Gulden in Aussicht gestellt; auch ist im Protokoll beigefügt, dass nicht anzunehmen sei, dass die Bilder vor zwei Jahren fertig gestellt werden. Trotz langen Suchens in den Protokoll-Bänden bis 1745 konnten wir nichts weiter finden; nicht die Zeit der Fertigstellung, nicht, ob Retti die ihm in Aussicht gestellten 50 Gulden ausbezahlt wurden, auch nicht, ob die Bilder zur allgemeinen Zufriedenheit ausfielen! Ebenso findet sich nirgends ein Wort über das, was die Bilder darstellen sollen, nichts über den Sinn und die Bedeutung derselben. Man weiss also nicht, ob der Künstler den Plan zur Durchführung der Arbeit ganz selbständig gemacht, oder ob ihm irgendwie von Seite der städtischen Behörde Winke

und Wünsche bei Anlegung desselben vorlagen, oder ob er nach Motiven anderer Künstler gearbeitet hat und von fremden Ideen sich tragen liess. Sicher ist, dass nach Abschluss des Vertrags mit Retti der ganze Plan geändert, bezw. erweitert wurde, da statt der vier genannten Wandgemälde tatsächlich zwölf in den Sälen sich finden. Sicher ist auch, dass der Künstler wusste, was er wollte, dass er nach einer klaren und wohl durchdachten Idee gearbeitet und dieselbe gewiss glücklich durchgeführt hat, wie wir nachher im einzelnen zeigen werden.

Alle Bilder, auch die grossen Deckengemälde, sind auf Leinwand in Oel gemalt und nicht etwa nur Fresko-Malereien und schon deshalb von höherem Wert. Sie haben eine erhebliche Grösse: das grosse Deckengemälde $5,60 \times 4,20$ Meter, die zwei anderen in den Nebensälen $4,50 \times 2,60$ Meter, die Wandgemälde $2,30 \times 1,47$ Meter und die kleineren Bilder über den Türen $1,60 \times 0,90$ Meter.

Wenn wir jetzt noch, bevor wir an die Betrachtung und Erklärung der Gemälde selbst gehen, Livio Retti als Künstler wägen und seine Malereien auf ihren künstlerischen Wert prüfen sollen, so können wir dies nur tun auf Grund der für uns in Frage stehenden Haller Rathausbilder, die auch, wie schon bemerkt, das Bedeutendste sind, was er geschaffen hat. Seine in Ludwigsburg und an anderen Orten ausgeführten Bilder werden als keine besonderen Kunstwerke bezeichnet. Die Haller Malereien dürften Retti aber doch in ein besseres Licht treten lassen! Diese zeigen eine gute Komposition und klare Darstellungsweise; das Kolorit ist frisch und warm, glänzend und kräftig; die Farbenharmonie nur selten gestört; Licht und Schatten sind fast immer richtig verteilt; die Perspektive ist meist sicher; die Gewandung der einzelnen Gestalten mannigfaltig und vielfach reich gehalten. Aus allen Bildern spricht der Geist der venetianischen Schule und ihrer letzten Vertreter: Viele Allegorien, die zum Teil schwer verständlich sind; Motive aus der griechischen und römischen Mythologie; überall Putten und Amoretten, die dekorativen Zweck haben oder Nebenabsichten des Künstlers dienen müssen; üppige, wenn auch nicht ausgelassene Frauengestalten; selbst die Hunde, wie sie sich bei Paul Veronese und Tiepolo finden, dürfen auch bei ihm nicht fehlen.¹⁾ Kurz, die Werke, die wir vor uns haben, geben

¹⁾ Vergl. Salomos Urteil, Joseph und seine Brüder, die allegorische Frauengestalt im Nebensaal.

Zeugnis von der Tüchtigkeit und Leistungsfähigkeit unseres Künstlers, von seinem guten Geschmack und seinem künstlerischen Schaffen. Trotzdem können wir seine Gemälde nicht als Kunstwerke im eigentlichen und strengen Sinn gelten lassen.

Bei genauer und eingehender Betrachtung stösst das Auge auf manche Unvollkommenheiten. Man findet da und dort Verzeichnungen; das Inkarnat ist oft zu saftig und zu kräftig; viele Partien scheinen flüchtig gemalt; manche Figuren und besonders weibliche Gestalten sehen einander so ähnlich, dass man glauben möchte, es sei dem Künstler nur ein Modell zur Verfügung gestanden!

Was aber Retti besonders abgeht, das ist die Kunst zu charakterisieren, jene Kunst der Kunst, die es versteht, jeder Gestalt ein so sicheres, bestimmtes und festes Gepräge zu geben, dass sie nicht nur äusserlich von anderen absticht, sondern gleichsam aus sich heraustritt und durch ihre ganze Haltung und Physiognomie klar sagt, was sie will und so wie sprechend erscheint. Der Künstler darf nicht nur Farben zu schöner Harmonie zu vereinigen bestrebt sein, er muss vielmehr in die Bilder Geist und Leben hineinzutragen wissen, damit aus denselben wieder Geist und Leben hervortreten kann; er muss aus ihnen, je nachdem der Gedanke, der dargestellt werden soll, es erfordert, Freude oder Schmerz, Hass oder Liebe, Tugend oder Laster, Güte oder Strenge, Hoheit oder Niedrigkeit sprechen lassen, mit einem Wort — er muss charakterisieren können. Nur der ist Künstler im eigentlichen Sinn, der diese Kunst versteht. Livio Retti ist sie nicht in allweg gelungen. Man wird zwar den Abraham bei der „Opferung des Isaak“ und die Gestalt im Deckengemälde, die wir als „Aberglauben“ bezeichnen, als gut getroffen annehmen können, andere Figuren und Darstellungen aber als weniger glücklich ausgeführt betrachten müssen. Wo, so muss man sich fragen, wo ist bei Alexander, der den gordischen Knoten zerhaut, die männliche Entschlossenheit und Kühnheit, die doch aus dem Bild sprechen soll? — Wo bei dem ägyptischen Joseph, vor dem sich seine Brüder niederwerfen, und bei König David, zu dem Semei kommt, um Abbitte zu leisten, jene Majestät und Hoheit, jenes berechnete Selbstbewusstsein, das man bei ihnen sucht? Beide erscheinen zu jung, und in Haltung und Ausdruck so, als hätten sie etwas verbrochen! — Wo ist bei Salomo, dem weisen Richter, die erhabene Würde und der Geist der Weisheit, der aus

ihm sprechen sollte? — Wo die Indignation und Strenge beim Weltrichter im „jüngsten Gericht“, der eben sich zu den zur Hölle Fahrenden mit Aug und Hand wendet und spricht: „Weichet ins ewige Feuer!“ Wo ist da der „Rex tremendae majestatis“, der König von furchtbarer Majestät, wie der Richter in dem grossartigen Hymnus auf das Weltgericht, in dem „dies irae“, genannt wird! Er erscheint auf unserem Bild als die Gutmütigkeit selber! Wenn Michelangelo den Richter in seinem „Jüngsten Gericht“ wie „einen Jupiter tonans, herkulisch an Gestalt und Gliedern, der wütend und zürnend von seinem Thron aufspringt, mit hochoberhobenem, sehnigem Arm die Aufständischen niederzuschmettern“¹⁾ malt, so hat er vergessen, dass er den gerechten Richter Himmels und der Erde im Bilde zu geben habe und nicht einen Menschen, der von Zorn und Wut entbrannt ist! Retti aber hat in der gerade entgegengesetzten Richtung gefehlt; auch sein Richter ist kein gerechter Richter Himmels und der Erde! — So liesse sich noch manches anführen, um zu beweisen, was wir an ihm zu tadeln haben. Dies aber möge genügen! —

Als Nachahmer G. Tiepolos kann man L. Retti auch nicht bezeichnen; wäre er das, dann hätte er sich von ihm gerade die Kunst, zu charakterisieren, mehr aneignen müssen. Zudem ist Tiepolo etwas jünger als Retti; Tiepolo ist 1696 geboren. Retti 1692 oder 93. Wenn sich auch in „Abrahams Opfer“ bei Retti der Knabe fast in derselben Stellung und namentlich mit demselben scharfen Kniewinkel wie bei Tiepolos gleichem Bild in Udine zeigt und das zu teilende Kind in „Salomos Urteil“ beinahe wie eine photographische Aufnahme aus derselben Darstellung Tiepolos ebenfalls in Udine aussieht, so ist doch die Auffassungs- und Darstellungsweise beider so verschieden, dass ein weiterer Vergleich nicht möglich ist.

II. Der in den Gemälden zum Ausdruck gebrachte Hauptgedanke.

Unterziehen wir aber die von Livio Retti gefertigten Haller Rathausgemälde, deren Darstellungen schon manchem Kopferbrechen gemacht haben, einer näheren Betrachtung, so ist durch einen oberflächlichen Blick sofort klar, dass in jedem Saal

¹⁾ Bischof v. Keppler in „Aus Kunst und Leben“ S. 259.

eine für sich abgeschlossene Idee zum Ausdruck gebracht ist: im Haupt- oder Mittelsaal herrscht die Religion, im rechten südöstlichen Nebensaal finden Mythologie und Geschichte ihren Platz, und im linken, nordöstlichen Nebensaal erscheint die Allegorie in ihrem Glanz. — So getrennt von einander aber auch diese drei Säle mit ihren bildlichen Darstellungen sind, so scheinen doch alle von einem Gedanken und einer Idee getragen und beherrscht zu sein, von der Idee: durch Religion und Tugend gelangt man zu Macht und zum Wohlstand im öffentlichen wie privaten Leben; dies zeigt das damalige Hall. — Das Ganze dürfte demnach nichts anderes sein, als eine Verherrlichung der Macht und des Wohlstandes der alten Reichsstadt bzw. Republik Hall.

Wie aber führt Meister Livio Retti diesen Gedanken durch? Als Grundlage für die Blüte und Macht einer Stadt und Gemeinde gilt ihm Religion und Tugend. Darum lässt er auch im Haupt- oder Mittelsaal die erstere zu ihrem Rechte kommen und in vollem Glanz erscheinen, im rechten Nebensaal aber die bürgerlichen Tugenden, Vaterlandsliebe und Bürgersinn, die sich namentlich in der opferfreudigen Hingabe für das Gemeinwohl zeigen, aus Beispielen der griechischen und römischen Geschichte hell hervorleuchten, während im zweiten Nebensaal die alte Reichsstadt in ihrer ganzen Pracht und Macht durch Allegorien ins Licht treten und durch Wohlhabenheit im öffentlichen und privaten Leben glänzen soll: — Also durch Religion und Tugend zu Macht und Ansehen!

Es kann kein Zweifel sein, dass der Künstler von dieser einen Haupt- und Grundidee bei der ganzen Komposition der Bilder sich leiten liess und nach ihr arbeitete. Dieser eben genannte Grundgedanke aber dürfte auch den Schlüssel zum Verständnis des Ganzen und der einzelnen Gemälde geben und jede Handhabe zu absurden Erklärungen, wie sie schon versucht wurden, nehmen!

III. Die einzelnen Bilder mit ihren Darstellungen.

1) Der Haupt- oder Mittelsaal.

(Das Reich Gottes auf Erden — Religion.)

Der Haupt- oder Mittelsaal trägt ausschliesslich religiöses Gepräge und zeigt uns in geistreicher Ausführung das Reich

Gottes auf Erden, das in der alten Zeit im Volk Israel vorbildlich in Erscheinung tritt, im Christentum seine Erfüllung und Verwirklichung findet und mit dem jüngsten Gericht abschliesst.

a) Die alttestamentlichen (vorbildlichen) Darstellungen.

Der Künstler bringt demgemäss in acht Wandgemälden Ereignisse und Begebenheiten mit vorbildlicher Bedeutung aus der Geschichte des Volkes Israel zur Darstellung, und zwar in drei Gemälden solche aus der Zeit der Patriarchen (Abrahams Opfer, Jakobs Kampf und Joseph prüft seine Brüder und gibt sich zu erkennen); in einem aus der Zeit Mosis (Moses als Kind von der Königstochter gefunden); in einem aus der Zeit der Richter (Samson zerreisst einen jungen Löwen) und in drei aus der Zeit der Könige (Davids und Jonathans Schwur gegen Saul, Semeis Abbitte vor David und Salomos weises Urteil). — Die Bilder sind leider im Saal chronologisch nicht richtig geordnet.

Betrachten wir diese alttestamentlichen Bilder im einzelnen näher und zwar in chronologischer Reihenfolge.

1) Abraham opfert seinen Sohn Isaak.

(I. Mos. 22, 1—13.)

Gott verlangt von Abraham, um ihn zu prüfen, dass er seinen einzigen Sohn, den Isaak, auf dem Berg Moriija ihm zum Opfer bringe. — Das Bild stellt den Augenblick dar, da Abraham eben im Begriff ist, das Opfer zu vollbringen. Wir sehen den Knaben mehr sitzend als liegend auf dem von Holz erbauten Altar. Sein Haupt ist gesenkt, seine Augen sind verhüllt. Mit dem einen Fuss hält er sich am Boden, mit dem andern, den er krampfhaft (in scharfem Kniewinkel) aufgezogen, am Altar; die Hände sind auf den Rücken gebunden. Er erwartet den Todesstoss! Abraham hält seinen Sohn mit der Linken an der Schulter; in der Rechten hält er das Messer und holt schon zum Stoss aus! Ein kräftiger Engel mit fliegendem gelbrötlichem Kleide aber, der mit der linken Hand nach oben zeigt, hält ihn mit dem rechten Arm zurück! „Tue dem Knaben nichts zu leid!“ Unten rechts steht die Glut- oder Opferpfanne und links erscheint der Widder, der mit dem Horn an einem Strauch hängt und statt des Sohnes geopfert werden soll.

Das Bild ist eines der besten dieser Serie: die Composition ist wirkungsvoll; der Contrast zwischen dem jugendlichen Leib des Knaben, den die natürliche Angst vor dem Tod bleich gefärbt, und der robusten Gestalt Abrahams mit der stark gebräunten Körperfarbe ist besonders bemerkenswert. Der Blick des Vaters zu dem seinen Arm umschlingenden und ihn mit Gewalt zurückhaltenden Engel lässt in die Tiefe seines Herzens schauen und Aufregung und Dank zugleich erkennen. — Das Opfer Isaaks ist das leuchtendste Vorbild des Opfers Christi am Kreuz.

2) Jakobs Kampf mit dem Engel.

(I. Mos. 32, 24 ff.)

Jakob zieht, nachdem er bei Laban reich geworden und darum von ihm beneidet wird auf den Befehl Gottes zurück in das Land seiner Väter mit allem, was er hatte. Als er an der Grenze Kanaans war, sandte er Boten mit Geschenken an Esau. In der Frühe des Morgens brachte Jakob dann die Seinigen und seine ganze Habe über die Furt bei Jaboc, er aber blieb allein. Und siehe ein Mann rang mit ihm, bis die Morgenröte anbrach. Und Jakob sprach: „ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!“ Dies stellt das Bild dar. Der Hintergrund zeigt eine herrliche Landschaft in der Morgenröte. In der Ferne ziehen die Leute Jakobs mit Ochsen, Schafen und Kamelen voraus. Die Furt trennt ihn von ihnen. Wir sehen ihn im Vordergrund des Bildes links im Kampf mit einem Mann; er trägt ein hellblaues Unterkleid und einen gelblichen Mantel; sein Gesicht schmückt ein leichter Vollbart. Der Gott-Engel hat ein tiefblaues Untergewand mit weissen kurzen Aermeln und einen roten Mantel. Er ist ohne Bart. Beide kämpfen mit einander; ihre Mäntel flattern nach beiden Seiten. Der Engel berührt Jakob mit der Linken an der rechten Seite (Hüfte). — Es ist ein farbenprächtiges, gutes Bild.

Jakob im Kampf mit dem Engel ist ein Bild des unablässigen Ringens um den göttlichen Segen, der Beharrlichkeit im Gebet. — Jakob selber, der aus dem Hause seines Vaters fortzieht und wieder zurückkehrt ein Vorbild Christi.¹⁾

3) Joseph prüft seine Brüder und gibt sich zu erkennen.

(I. Mos. c. 44 und 45.)

Das Bild stellt den Augenblick dar, da Joseph seine Brüder wegen des im Sack Benjamins vorgefundenen silbernen Bechers

¹⁾ Vergl. Detzel, Ikonogr. II. 920.

zur Rechenschaft zieht; sie werfen sich vor ihm nieder und beteuern ihre Unschuld und Juda will sich als Bürge für den Knaben, den er in seinen Armen hält, stellen. — Joseph steht auf den Stufen (Steinstaffel) seines Thrones, über dem ein prächtiger Baldachin sich erhebt. Er trägt den Herrschermantel und den Turban auf dem Haupt; er spricht zu seinen Brüdern, indem er mit der Rechten agiert, während er mit einem Tuch in der Linken schon im Begriff ist, die Thränen, die ihm kommen, abzuwischen. Seine Gestalt ist weniger gelungen: sie ist mehr knabenhaft, als männlich, bartlos (obwohl die Jahre seines Lebens über 30 sind!) und ohne festes und bestimmtes Gepräge. Besser gezeichnet sind die Brüder Josephs. Man sieht, wie sie ihre Unschuld beteuern! Im Vordergrund, unmittelbar an den Stufen des Thrones erscheint Juda mit Benjamin. Alle sind in ehrerbietiger Haltung! Als architektonischer Schmuck erscheinen im Hintergrund des Bildes stolze Arkaden, hinter denen noch in weiter Perspektive eine Pyramide hervortritt.

Der ägyptische Joseph ist in vielen Punkten wieder ein Vorbild des Weltheilandes.

4) Moses am Nil von der Königstochter gefunden.

(II. Mos. 2, 1—10.)

Ein hartes Gesetz Pharaos gebot, alle Knäblein der Israeliten in den Fluss zu werfen. Jochabed aber umgeht das Gesetz und setzt ihren Sohn, „da sie sah, dass er schön sei“, am Ufer des Nilflusses in einem Körbchen von Rohr geflochten aus und stellt ihn unter die geheime Aufsicht seiner Schwester. Gott aber lenkt die Schritte der Königstochter an den Fluss; sie sieht den Kleinen im Körbchen und lässt ihn durch eine ihrer Mägde, die sie begleiten, holen. Das ist es, was das Bild uns zeigt. — Der kleine Moses liegt im Körbchen links unten im Schilf. Die Königstochter mit schwerem Mantel und Kette um den Hals und ihre Begleiterinnen bemühen sich um das hilflose Kind; die eine zieht es eben heraus, eine andere scheint der Königstochter Halt zu geben, während eine dritte einen bunten Schirm über sie hält und ein Mohr im Hintergrund ihr den Mantel trägt. — Das Gemälde hat etwas Liebliches und Anziehendes. Die weiblichen Figuren sind sämtlich, entsprechend dem Geist der Zeit des Künstlers, üppig gehalten!

Moses, der grosse Wundertäter und Führer des israelitischen Volkes, steht als Vorbild Christi ausser Zweifel.

5) Simson zerreisst den jungen Löwen.

(Buch der Richter 14, 1—6.)

Samson oder Simson, einer der letzten Richter Israels, ist ausgezeichnet durch ungeheure Körperstärke. Der Künstler stellt ihn in einem kleineren Gemälde über der Eingangstüre dar im Kampf mit einem jungen Löwen, der brüllend auf ihn zukam, als er mit seinen Eltern nach Thamnatha gehen wollte, um sich eine Braut bei den Philistern zu holen. Der Kampf spielt sich ab bei den Weinbergen der Stadt, während seine Eltern vorausseilen. Gestärkt durch den Geist Gottes zerreisst er den Rachen des Löwen! Das Bild ist etwas flüchtig gemalt. — Auch der starke Samson ist in mehrfacher Beziehung ein Vorbild Christi.

6) In zwei weiteren kleineren Gemälden über den beiden Seitentüren ist eines der bekanntesten Vorbilder des Erlösers, König David, der Mittelpunkt.

a) David und Jonathan.

(I. Samuel 20, 42.)

König Saul war auf David wegen seiner kriegerischen Taten voll Neid und trachtete ihm nach dem Leben. Jonathan, der Sohn Sauls und der treueste Freund Davids, suchte ihn zu beschützen und zu retten. Da der Versuch Jonathans, seinen Vater umzustimmen, misslingt, treffen sich David und Jonathan der Verabredung gemäss und geben sich den Schwur ewiger Treue und Freundschaft und scheiden dann von einander. Diesen Augenblick zeichnet das Bild. David erscheint mit Helm und Schuppenpanzer und rotem Mantel; Jonathan, aus dessen Antlitz tiefer Schmerz spricht, hat ein weisses Tuch in der Linken. Beide reichen sich die Hände. — Jonathan zeigt hier, wie wahr das Wort ist (Sir. 6, 15 u. 16): „Mit einem treuen Freund ist nichts zu vergleichen; die den Herrn fürchten, finden einen solchen.“

b) Semei vor David.

(II. Samuel 19, 16—20.)

Absolom hatte sich gegen seinen eigenen Vater, den König David, empört und viele riefen ihn zum Könige aus. Aber er wird mit seinem Anhang besiegt und muss das Leben lassen. Unter den ersten, die sich David wieder zu Füßen werfen, sehen wir Semei von Bahurim. Er kam mit vielen Männern zu ihm und sprach: „Rechne mir, mein Herr, die Missetat nicht an!“ Diese

Abbitte stellt das Bild dar. Auf der linken Seite erscheint David im Hermelin-Mantel und mit der Krone, umgeben von seinen Getreuen, auf der andern Seite Semei, eine imponierende, ausdrucksvolle Gestalt, mit einem Turban auf dem Haupt, voll Reue sich vor dem König verneigend; in seiner Begleitung sind die Männer Judas. — Das Bild zeichnet sich aus durch prachtvolle Farbenharmonie und klare Gruppierung; nur David, der König, erscheint zu jung und unscheinbar — ohne den Nimbus der Majestät!“ —

7) Salomos weises Urteil.

(1. bzw. 3. Buch d. Könige 3, 16—28.)

Der Vorgang, der auf dem Gemälde dargestellt wird, ist bekannt. Salomo sitzt auf einem Thron unter einem Baldachin; er trägt einen Hermelin-Mantel und Krone und das Szepter in der Hand. Der Thron ist ungewöhnlich hoch gestellt. Leute umgeben ihn von beiden Seiten. Der König gibt eben Befehl, das lebende Kind zu teilen. Der rohe Scharfrichter hält es mit der einen Hand an einem Fuss, den Kopf nach unten gerichtet, um es zu spalten. Die wirkliche Mutter fällt ihm aber rasch und entschieden in den Arm, um das Kind zu retten, während das andere Weib fast ruhig an den Stufen des Thrones kniet; das tote Kind liegt neben ihr auf dem Boden. — Das Bild ist in den Farben den anderen gegenüber nicht so kräftig gehalten. —

Das „Urteil Salomos“ findet man in der Kunst des späteren Mittelalters und in der Renaissancezeit häufig dargestellt, besonders in Gerichtssälen.¹⁾ — In unserem Saal ist es noch ein Pendant zum „Weltgericht“ (der irdische Richter dem ewigen gegenüber) und darum sehr gut angebracht. — Salomo ist in mehrfacher Hinsicht ein Vorbild Christi.

So ist in sämtlichen Bildern des Alten Testaments Christus und sein Reich vorbildlich dargestellt.

b) Die Verwirklichung des Reiches Gottes auf Erden im Christentum.

Der Sieg des Christentums über das Heidentum.

(Grosses Deckengemälde.)

Die Erfüllung und Verwirklichung des Reiches Gottes auf Erden im Christentum kommt in dem schönen Deckengemälde,

¹⁾ Vergl. Detzel a. a. O. II 628.

das fast den ganzen Saal überspannt, 5,60 Meter \times 4,20 Meter misst und wohl das glanz- und prachtvollste sämtlicher Bilder ist, zu grossartiger Illustration, indem es den Sieg des Christentums über das Heidentum allegorisch zur Darstellung bringt. Das Bild ist nicht bloss durch seine Grösse, sondern auch durch seine Farbenpracht und durch die erhabenen Ideen, die in ihm zum Ausdruck kommen, von gewaltiger Wirkung. Der erste Blick zeigt uns auf demselben den Kontrast von Licht und Finsternis, von Tugend und Laster, von Wahrheit und Lüge! — Betrachten wir es aber näher! Es versetzt uns in überirdische Sphären, in ein schönes Wolkengebilde, auf dem die Gedanken des Künstlers Gestalt und Leben bekommen. Sämtliche Personifikationen, abgesehen von Skt. Michael und den Dämonen, sind durch weibliche Gestalten gegeben. Das Gemälde ist zweiteilig. Es sollen zwei Reiche dargestellt werden: Das Reich des Lichtes und der Wahrheit einerseits und das Reich der Finsternis und der Lüge andererseits, also das Reich Gottes gegenüber dem Reich des Teufels, das auf Erden im Heidentum zur Erscheinung kam. Der Gedanke des Künstlers tritt klar vor uns. Oben das Reich des Lichtes: — alles ist licht und hell! Von himmlischem Licht umgossen erscheint vor uns die wie von einem Thron aus alles beherrschende Hauptgestalt in ihrer kriegerischen Rüstung; in hellem Glanze strahlt ihre ganze Umgebung; licht und hell sind die Wolken, die Träger sämtlicher Gestalten! — Unten das Reich der Finsternis! Zwar scheinen auch hier die Strahlen des alles durchdringenden Lichtes die Oberhand gewinnen zu wollen. Es dämmt und will Tag werden! Schon steht der Engel des Lichtes triumphierend über dem Fürsten der Finsternis; die Nacht muss dem Tag weichen! Aber die Grundstimmung ist finster und dunkel! Ueberall zeigt sich noch der Geist der Finsternis und sein Walten! — Das ist ohne Zweifel der Hauptgedanke, der auf unserem Bild zum Ausdruck kommen soll.

Betreten wir jetzt zuerst das Reich des Lichtes! Es ist das Reich der geoffenbarten Wahrheit, der christlichen Religion. Diese selbst erscheint in der Gestalt der Göttin Minerva, die mit Helm und Harnisch ausgerüstet ist. Die Renaissance liebte es, die christliche Religion als geoffenbarte Wahrheit durch diese Göttin darzustellen. Sie ist nämlich das Bild der ewigen Weisheit, Schönheit und Reinheit! Und wie sie nach der Mythe aus dem Haupt des Zeus hervorgegangen, so die

geoffenbarte Wahrheit aus Gott! Zugleich ist sie die Göttin des mit Kunst geführten, edlen Kampfes im Gegensatz zum rohen Krieg und damit auch nach dieser Seite ein Bild der christlichen Religion! Auch sie kämpft; aber ihre Waffen sind nicht Schwert und Pfeil, sondern die Wahrheit und die Gnade. Darum trägt sie auf der einen Hand das Buch mit den sieben Siegeln, auf dem das Lamm ruht,¹⁾ als Symbol der Wahrheit, die Christus, das Lamm Gottes, der Welt gebracht und für die er sich geopfert hat, mit der andern Hand hält sie einen Schild auf dem der hl. Geist in Gestalt einer Taube seine Gnadenstrahlen ausgiesst.

Im Gefolge und als unmittelbarer Ausfluss dieser Wahrheit und Gnade spendenden christlichen Religion sehen wir rechts von ihr die theologischen und links die sittlichen Tugenden, auch Kardinal- oder Grundtugenden genannt.

Die theologischen oder göttlichen Tugenden sind Glaube, Hoffnung und Liebe. Sie heissen so, weil sie direkt von Gott herrühren, uns unmittelbar zu ihm in die rechte Beziehung bringen und wieder zu ihm führen. Als solche sind sie auf dem Bild durch besondere Attribute gekennzeichnet. Der Glaube (fides) betrachtet das Kruzifix, das er in der Linken hält, um anzudeuten, dass der Gekreuzigte der Mittelpunkt des christlichen Glaubens ist. Die Hoffnung (spes) hält in der einen Hand eine Schildkröte und in der andern einen Zaum zum Zeichen, dass sie fest sein will, aber nicht zügellos und vermessen²⁾ sein darf. Diese zwei Attribute sind ungewöhnlich, aber treffend! Sonst ist die Hoffnung durch den Anker gekennzeichnet. Die Liebe (caritas) hat als Emblem die Feuerflamme auf dem Haupt (das Feuer der Liebe) und ein kleines Kind auf dem Arm (tätige Liebe).

In einiger Entfernung, rechts von den drei theol. Tugenden, tritt noch eine weitere Gestalt in Erscheinung. Sie sieht gar freundlich und lieblich aus, schiebt mit der Rechten Kriegswaffen zurück und hält mit der Linken einen Oelzweig hin, von dem zwei Putten, wie es scheint, pflücken und geniessen. Es ist der mit dem Christentum auf die Erde herabgestiegene, längst verheissene alles beglückende Friede.³⁾

¹⁾ Vergl. Offbg. Joh. 5.

²⁾ Vergl. hiezu Matth. 4, 7, sowie die Gottesurteile der früheren Zeit!

³⁾ Vergl. Ps. 71, 7 u. a.

Links von der „christlichen Religion“ zeigen sich in glänzender Gruppe die vier sittlichen Tugenden, gewöhnlich Kardinal- oder Grundtugenden genannt. Diese sind schon der alten Philosophie von Sokrates an bekannt und auch in A. T. (Weish. 8, 7) unter etwas andern Namen aufgeführt, erhielten aber durch das Christentum den wahren Inhalt und die rechte Deutung. Es sind: die Gerechtigkeit (*justitia*) mit der Wage und dem Schwert in den Händen und einer Krone auf dem Haupt, wohl als die Königin ihrer Schwestern; (gewöhnlich wird aber die Weisheit als die Königin der sittlichen Tugenden genannt); der Starkmut (*fortitudo*) mit den Fascen (bei den alten Römern ein Bündel von Stäben, in der Mitte ein Beil) als Zeichen der Macht und Stärke; (sonst hat die *fortitudo* als Attribut eine Säule); die Klugheit (*prudentia*) hier mit dem Spiegel und weissem Kopftuch (sonst auch mit der Schlange); die Mässigung (*temperantia*) mit dem Zügel, dem Attribut, das ihr gewöhnlich zukommt.

Neben der letzteren erhebt sich noch eine weitere Gestalt, aus deren Antlitz Glück und Wonne spricht. Ihr Haupt ist umkränzt, mit der Linken hält sie ein Lamm und mit der Rechten weist sie auf die vor ihr schwebenden Kardinaltugenden hin. Es ist wohl der innere Friede, die Freude und Unschuld des Herzens, die jenem zuteil wird, der sich von der Gerechtigkeit, der Klugheit, der Mässigung und dem Starkmut bei all seinem Tun und Lassen leiten lässt. Er würde dem mehr äussern Frieden auf der entgegengesetzten Seite¹⁾ gut entsprechen und ihn ergänzen. — Vielleicht ist diese Gestalt aber auch ein Glied der neben ihr sich zeigenden *temperantia* und dann als die Sanftmut (*clementia*) zu bezeichnen.

Das sind die zwei Reihen von Tugenden, welche sich aus der übernatürlichen und natürlichen Ordnung, in die der Mensch gestellt ist, erklären und auch äusserlich auf dem Bild getrennt von einander erscheinen. In den drei theolog. Tugenden ist das Verhältnis des Menschen zu Gott (übernatürliche Ordnung) geregelt, und darum durch sie nicht nur die innere, sondern auch die äussere Gottesverehrung gefordert. Denn die äussere Gottesverehrung (der Gottesdienst) ist nichts anderes, „als der Reflex der inneren Akte der Gottesverehrung“.²⁾

¹⁾ Vergl. oben.

²⁾ Vergl. Linsenmann, *Moraltheol.* S. 306 u. W. Menzel a. a. O. II S. 508.

Durch die sittlichen Tugenden aber tritt der Mensch in die richtige Beziehung zu sich selbst, zur Welt und zum Nebenmenschen. In den drei göttlichen Tugenden kommt also das christlich-religiöse Leben oder der christliche Glaube im weiteren Sinn zum Ausdruck, in den vier Kardinaltugenden aber das christliche Tugendleben überhaupt. Es sind also die theol. Tugenden und die sittlichen Tugenden getrennt von einander zu betrachten und wohl zu unterscheiden. Diese Sätze müssen wir, um bei unserem Erklärungsversuch auf dem rechten Weg zu bleiben, vorausschicken.

Dem Reich des Lichtes und der Wahrheit tritt nun im unteren Teil des Bildes gegenüber das der Finsternis und der Lüge. Zwischen beiden entspinnt sich der Kampf; das Licht kämpft gegen die Finsternis. Aber nach langem Kampf siegt das Licht; es wird Tag. Das ist es, wie wir schon eben dargetan, was auf dem Bild zum Ausdruck kommt. Es handelt sich also um den Kampf des Christentums gegen das Heidentum überhaupt, nicht etwa nur, wie man meinen könnte, um den Gegensatz von christlichen Tugenden und heidnischen Lastern. Darüber wird kein Zweifel sein können. Bei der ersten Betrachtung des Bildes ist man freilich sehr geneigt, den in der oberen Hälfte des Bildes glänzenden Tugenden die heidnischen Laster im unteren Teil entgegenstellen zu sollen und demgemäss die Gestalten zu deuten. Allein innere und äussere Gründe¹⁾ weisen die-

¹⁾ 1. Durch die Laster oder Hauptsünden allein ist das Heidentum als solches nicht charakterisiert; sie üben auch heute noch im Christentum ihre Macht aus. Die Herrschaft des Lasters im Heidentum aber kommt auf dem Bild durch die luxuria und superbia als die zwei Hauptlaster genügend zum Ausdruck.

2. Jedes religiöse System hat zwei Seiten: Glaube und das Leben nach dem Glauben. Das Christentum ist im oberen Bildteil durch die theologischen und sittlichen Tugenden nach beiden Seiten gezeichnet; das Heidentum wäre durch die Laster allein nur nach einer Seite getroffen. In Wirklichkeit sind aber die Werke des Fürsten der Finsternis: Irrtum, Götzendienst und Lasterhaftigkeit.

3. In dem berühmten Gedicht des Aurel. Prudentius im 4. Jahrhundert, *Psychomachie* betitelt, in dem der Kampf zwischen dem Heidentum und Christentum geschildert wird, erscheint dem christlichen Glauben gegenüber der heidnische Götzendienst. Hienach hat auch die spätere Kunst fast durchweg gehandelt und dem wahren Glauben gegenüber den heidnischen Götterglauben

sen Gedanken bald ab. — Wenn es sich aber wirklich um den Kampf des Christentums bei seinem Eintritt in die Welt gegen das alte Heidentum handelt, so müssen auch bei Erklärung dieses Bildes alle jene Mächte in Betracht gezogen werden, mit denen das Christentum naturgemäss und unter allen Umständen in Konflikt kommen musste! Diese Mächte aber sind entsprechend den zwei Seiten, die jedem religiösen System eigen sind, zu suchen im Götterglauben und im Lasterleben der Heiden. Und da stossen wir auf den heidnischen Aberglauben, die heidnische Philosophie, den Götzendienst und den heidnischen Staat einerseits und die verschiedenen Laster andererseits. Das sind die Mächte, mit denen das Christentum den Kampf aufnehmen musste. Mit diesen hatte auch der Künstler zu rechnen, wenn er seine Idee ganz im Bilde geben wollte! Und er hat dies getan. — Er lässt im Mittelpunkt der unteren Bildhälfte den Erzengel Michael den Kampf mit dem Fürsten der Finsternis aufnehmen und als Sieger über denselben hervorgehen! Rechts von ihm tritt in vier Gestalten der heidnische Götterglaube in seinem äusseren Aufbau

(Abgötterei und Aberglauben), gestellt. (Vergl. Kreuser, Kirchenbau I S. 210 u. 436.)

4. Wenn in der Kunst Tugenden und Laster einander gegenübergestellt werden, so ist die Gegenüberstellung gewöhnlich eine direkte und diametrale: Gerechtigkeit — Ungerechtigkeit u. s. w. Diese Konstruktion lässt sich hier nicht wohl nachweisen.

5. Der über den linksseitigen vier Figuren schwebende und in die Höhe zeigende Engel sowie die mittlere Gestalt unten, die gleichfalls nach oben weist, lassen sicher auf eine Aktion, auf einen Rapport schliessen. Es kann sich also nicht bloss um eine einfache Gegenüberstellung von Tugenden und Lastern handeln. Auch zeigt kein Laster, wie hier der Fall wäre, auf das Licht und die Wahrheit hin; jedes Laster scheut das Licht! —

6. Den sieben Tugenden müssten sieben Laster gegenüberstehen; es sind aber in der unteren Bildhälfte nur sechs Gestalten. Der Putto rechts kann den übrigen Figuren nicht als koordiniert und gleichwertig gelten; auch dürfte durch die Gestalt eines Kindes (Putto) nie ein Laster in der Kunst markiert werden.

7. Die wiederholt genannten vier Gestalten machen auch äusserlich nicht den Eindruck von Lastern. Zudem fehlen für die Annahme von solchen sichere Attribute. Hätte der Künstler Laster zeichnen wollen, wären ihm eine Menge von Attributen zur Verfügung gestanden und er hätte sie auch gegeben, wie man nach den übrigen Figuren mit ihren bestimmten Attributen annehmen darf.

und Inhalt in Gegensatz zum christlichen Glauben und links in zwei Figuren das heidnische Lasterleben zur christlichen Tugend. Nachdem der Höllenfürst besiegt und gefallen, müssen auch seine Werke fallen: Irrtum (Aberglaube und heidnische Philosophie) und Götzendienst einerseits und die Lasterhaftigkeit andererseits. Es siegt also auf der einen Seite die christliche Wahrheit über die Lüge im Heidentum. Der Aberglaube weicht zurück, der Götzendienst fällt, auch die Philosophie ergibt sich und neigt dem Lichte zu und sucht zugleich auf den römischen Staat, der den Kampf gegen das Christentum eingestellt, nach dieser Richtung Einfluss zu gewinnen. Auf der anderen Seite weichen vor dem Glanz der christlichen Tugenden die heidnischen Laster zurück und erbleichen! — Der Künstler hatte offenbar bei seiner Darstellung die Zeit Konstantins d. Gr. in der Geschichte vor Augen, in welche auch der Sieg des Christentums über das Heidentum tatsächlich fällt.

Sehen wir nun, wie dies im einzelnen zutrifft! Gegen den Fürsten der Finsternis hat sich der stete Kämpfer für Gott und seine Sache, der Erzengel Michael erhoben. Er steht ganz im Vordergrund, fast im Mittelpunkt des Ganzen, so markant und dominierend, dass man glauben möchte, der Künstler habe das ganze Deckengemälde mit dem, was es darstellt, seinetwegen geschaffen. Der hl. Michael, der seit alten Zeiten in Hall in grossen Ehren stand, dem die Hauptkirche der Stadt geweiht ist, dessen Bild selbst am Marktbrunnen nicht fehlt, soll ohne Zweifel auch im neuen Rathaus seinen Platz haben und zwar den hervorragendsten! Im Mittelpunkt desselben soll er erscheinen und von da aus schützend über dasselbe wachen! — Vielleicht ist dies auch der Wille des Magistrats der alten Reichsstadt gewesen? — Dass dieser Engel, der im Kampf mit dem Teufel vor uns steht, der Erzengel Michael ist, kann keinem Zweifel unterliegen; in dieser oder einer ähnlichen Gestalt sehen wir ihn in der Kunst gewöhnlich dargestellt.

Skt. Michael erscheint auf unserem Bild mit ausgespannten Flügeln, das Bild der Sonne auf seiner Brust, zum Zeichen, dass er der Engel des Lichtes ist und für das Licht und die Wahrheit kämpft. Mit majestätischer Ruhe und des Sieges sicher hat er beide Füsse und den zweizinkigen Lanzenschaft, den er in der Rechten hält, auf den Rücken der Höllenfürsten gesetzt, um

sie in den Abgrund zu bohren und ihre Macht zu brechen. In der Linken hält er, schon triumphierend, den Lorbeerkranz.

Der Fürst der Finsternis, dessen Waffen Lug und Trug und Arglist sind, liegt besiegt zu den Füßen des himmlischen Geistes und zwar in der Dreigestalt! So wird er in der Kunst nicht selten dargestellt, meist im Gegensatz zum dreieinigen Gott als „unheilige Dreiheit“. ¹⁾ Die drei Dämonen zeigen sich in kräftigen Menschengestalten mit dunkler Körperfärbung, durch welche rote Glut, die Farbe des Feuers, dringt. Besondere Merkmale, wie man sie sonst bei der Darstellung des Teufels gewöhnt sieht, finden sich bei ihnen nicht: keine Krallen an den Händen, keine Hörner am Kopf, kein Huf am Fuss! Unser Künstler behandelt die Teufel auf die glimpflichste und schonendste Weise! Nur dem Kopf des einen, der allein ganz zum Vorschein kommt, gibt er spitzige Ohren, das wenigste, was die Kunst bei der Charakteristik des Teufels verlangt. ²⁾ Wenn er auch in Menschengestalt im Bild erscheint, — ein ganzer Mensch darf er nie sein! Das Gemälde zeigt den dreigestaltigen Teufel bereits aus seiner bisherigen, dominierenden Stellung in seinem Reich auf Erden durch den Erzengel Michael hinausgedrückt und zur Tiefe fahrend. Der eine liegt ganz im Dunkeln, wie tot auf dem Rücken. In der krampfhaft ausgestreckten Linken hält er eine etwas lichte Maske, zum Zeichen, dass er sich bisher in seiner Arglist als Engel des Lichtes zu geben verstand, mit der andern Hand greift er sich wohl in der Verzweiflung am Kopf; ein Puttengel gibt ihm noch von der rechten Seite her mit dem Fuss einen kräftigen Stoss! Der mittlere Dämon fährt nach vorn abwärts mit Händen und Füßen sich wehrend der Tiefe zu. Der dritte sucht voll Schmerz sein Haupt und den Oberkörper aufwärts zu richten, da der zweizinkige Lanzenschaft des Erzengels ihn besonders heftig zu treffen scheint.

Unmittelbar rechts von dem mit dem Teufel kämpfenden Erzengel weicht eine düstere Gestalt stark zurück; in ihrer Rechten hält sie ein Szepter als Symbol ihrer Macht; ihr Blick ist unheimlich; an einem schmalen roten Halsband trägt sie ein auf der Brust verborgenes Amulett, als „Schutzmittel

¹⁾ Vergl. Wolfg. Menzel, Christl. Symb. II. S. 475. Auch im Archiv für christl. Kunst ist von drei Teufelsgestalten die Rede. Jahrg. 1892 Seite 13 und 15.)

²⁾ Vergl. W. Menzel a. a. O. S. 470.

gegen bösen Blick und Zauber“, und mit der linken Hand führt sie etwas zum Mund, wohl auch ein Zaubermittel, um gegen das eindringende Licht gefeit zu sein! Aus ihrer ganzen Erscheinung spricht etwas Teuflisches! In ihr haben wir den heidnischen Aberglauben zu erkennen! Er steht in grellem Kontrast zu dem unmittelbar über ihr thronenden christlichen Glauben. Vor dem Licht der Wahrheit, das er nicht ertragen kann, weicht er scheu zurück.

In der mehr lichten Erscheinung neben ihr, die in gleicher Richtung zurückweicht, dürfen wir wohl die antike heidnische Philosophie erblicken. Sie trägt zum Zeichen ihrer Macht und Herrschaft (in der Kaiserzeit gaben sich selbst die Frauen philosophischen Studien hin!) in der Rechten ebenfalls ein Szepter. Mit dem Finger der linken Hand zeigt sie aufwärts zum Reich des Lichtes und der Wahrheit und wendet sich mit ihrem Antlitz der neben ihr ruhenden Gestalt von distinguiertem Aeusseren zu, als wollte sie ihr sagen: „sieh hier ist das, was wir längst suchen, die Wahrheit!“ Auf ihrem Haupt trägt sie ein weisses Kopftuch (mitra?) mit leichten blauen Streifen (wohl ein Symbol der Weltweisheit, die nicht lauter ist!), ähnlich wie im oberen Teil des Bildes die prudentia (Klugheit) noch ein weisses Kopftuch als Attribut neben dem Spiegel hat! Die Gestalt, an die sie sich wendet, ist der heidnische Staat, ihr Ideal, der uns später begegnen wird. Wenn nun auch die alte heidnische Philosophie im ganzen genommen als Feindin der christlichen Religion angesehen werden muss, so ist dieselbe doch seit Plato und Aristoteles ein Fingerzeig zur ewigen Wahrheit gewesen und „für viele Heiden eine Brücke zum Christentum“ geworden.¹⁾ Beim Sturz des Heidentums aber hat sich die heidnische Philosophie, weil in sich haltlos und wohl auch beeinflusst durch die christlichen Apologeten, der geoffenbarten Wahrheit zugewandt, wenn sie auch im Neuplatonismus und anderen philosophischen Systemen noch lange Vertreter hatte. — Die Philosophie, die in den irdischen Gütern das Heil suchte, tritt hier in direkten Gegensatz zur christlichen Hoffnung, die aufwärts strebt und in Gott dem Menschen das wahre Heil zeigt.

In der gleichen Flucht der beiden eben genannten Mächte tritt noch eine weitere Gestalt vor uns; in der rechten Hand hat sie ein dolchartiges Messer, das Opfermesser (secespita), mit der

¹⁾ Vergl. Hefele, Beitr. zur Kirchengesch. I, S. 7.

linken hält sie den untern Teil einer fallenden Säule¹⁾ und auf dem Boden vor ihr steht die Glutpfanne, die am Erlöschen ist; auf ihrem Haupt trägt sie einen diademartigen Schmuck. Es ist wohl der heidnische Opfercult (der Götzendienst), der mit dem Heidentum ebenfalls fällt. Das Feuer in der Pfanne ist am Erlöschen; der Arm mit dem Opferrmesser sinkt; die Tempel als Opferstätten, die durch die fallende Säule (pars pro toto) bezeichnet sind, stürzen ein. Die Gestalt selber, die sich vom Licht wendet, dürfte als sacra persona erscheinen und das heidnische Priestertum darstellen. — Dieser Götzendienst steht im Gegensatz zur christlichen Liebe, die Gott im Geist und in der Wahrheit anbetet und reine Opfer darbringt.

In der vierten, ganz markant im Vordergrund dieser Gruppe auftretenden, ebenfalls weiblichen Gestalt, aber mit fast männlichem Charakter, scheinen die anderen drei sich zu konzentrieren. Sie ist der Mittelpunkt derselben. Sie trägt unserer Ansicht nach die Gewänder der römischen Kaiserzeit: — die doppelte Tunika (die tunica interior kommt am Hals zum Vorschein und hat kurze Aermel, die obere ist ärmellos, bläulich,²⁾ reicht bis auf die Knöchel [t. talaris, Cic. Cat. 2, 10] und ist unter der Brust gegürtet) und den roten Herrschermantel (toga purpurea) vielmehr das Paludamentum (roter Kriegsmantel), „das ausschliessliche Abzeichen der kaiserlichen Gewalt“³⁾; er ist zurückgeworfen und fällt in langen Falten vorn herab; am linken Arm ist er oben befestigt, während der rechte frei ist. Auf dem Haupt trägt sie den Helm und an den Füßen Sandalen. Ihre Hände ruhen zu beiden Seiten; Blick und Haltung lassen auf tiefes und ernstes Nachsinnen schliessen. Es wird der Repräsentant des ganzen antiken Heidentums, der römische Staat, sein, in dem der Götterglaube mit all seinen Einrichtungen und Ideen aufging. Er scheint des bisher gegen das Christentum geführten Kampfes müde zu sein und sich eines Besseren zu besinnen. Die links von ihm schwebende Gestalt (Philosophie, vergl. oben) macht ihn, der seit Plato ihr Ideal ist, auf das Licht der christlichen Wahrheit aufmerksam, und auch die

¹⁾ Auf dem Fuss dieser Säule steht der Name des Künstlers: Livio Retti.

²⁾ Die Farbe der Kleider ist in der Kaiserzeit sehr verschieden. (Vergl. Guhl u. Koner, Leben der Griechen u. Römer S. 735.)

³⁾ Vergl. Guhl u. Koner a. a. O. S. 732.

Blicke des über dieser Gruppe im Triumph aufwärts fliegenden und nach oben zeigenden kleingestaltigen Engels¹⁾ wenden sich ihm zu. Durch diesen Engel, der zugleich den oberen Teil des Bildes zum unteren trefflich in Beziehung bringt, dürfte wohl auch die Wirksamkeit der göttlichen Gnade (*gratia praeveniens* oder *excitans*), die beim Sieg des Christentums über das Heidentum sicher eine grosse Rolle gespielt hat, angedeutet sein.

Der im Innern der Gestalt (röm. Staat) reif gewordene Entschluss mag durch den mit den Flügeln schlagenden Hahn auf dem Helm desselben angezeigt sein. Der Hahn ist nämlich der Verkündiger des anbrechenden Lichtes, der Herold des Tages. Ehe er aber andere wachruft, weckt er sich selbst, indem er seine Flügel schlägt.²⁾ Als „*ales diei nuntius*“ wird er genannt in der alten Hymne des *Aur. Prudentius* und im Hymnus der Sonntagslaudes des römischen *Breviers* wird er mit folgendem Vers gekennzeichnet:

„*Praeco diei jam sonat,
Iubarque solis evocat.*“

(Des Tages Herold ruft uns schon,
Und weckt der Sonne ersten Strahl.)³⁾

Der heidnische Staat selbst, wachgerufen durch Einflüsse aller Art, wird in der richtigen Erkenntnis und Bedeutung des Christentums der Herold des Tages, der Verkündiger des Lichtes. Die Toleranz- und Freiheitsedikte unter *Constantin d. Gr.* haben in der Heidenwelt den Tag angekündigt und dem Licht der Wahrheit, das bisher nur im Verborgenen leuchten konnte, freien Eingang verschafft. „*Praeco diei jam sonat, jubarque solis evocat!*“ — Das Licht hat über die Finsternis, das Christentum über das Heidentum gesiegt!

Wie aber das Licht der Wahrheit über den heidnischen Götterglauben Herr geworden, so muss vor dem Glanz der christlichen Tugenden das heidnische Laster

¹⁾ Es ist dies offenbar ein Engel im eigentlichen Sinn, nicht ein Putto. Er hat helle Engelsflügel und von seinem Rücken hinweg flattert ein leichtes gelbliches Kleid, das mit einem roten, schmalen Band am Leib befestigt ist.

²⁾ Vergl. *Archiv für christl. Kunst*, 1885, S. 24 u. *Kreuser, Kirchenbau* I 755.

³⁾ Vergl. *Detzel, Ikonogr.* I S. 27 u. *Kreuser a. a. O.* II 291; *W. Menzel a. a. O.* I 366.

zurücktreten und weichen. Dieser Gedanke kommt noch links von St. Michael zum Ausdruck. Hier tritt in zwei Gestalten das Lasterleben der Heidenwelt vor uns, nämlich in der Sinnlichkeit und Wollust (*luxuria*) und im Stolz (*superbia*). Es sind dies die zwei Laster, welche das ganze damalige Leben beherrschten und aus denen fast alle übrigen Laster und Leidenchaften wie aus zwei Quellen hervorgingen! In der ersteren sollen besonders die Fleischessünden, in der anderen mehr die Geistesünden ihre Vertreterin haben! Und wenn wir im Götzendienst und Götterglauben die schreckliche Verirrung der menschlichen Vernunft schauen müssen, so zeigt sich uns in der gräßlichen Lasterhaftigkeit der Heiden die furchtbare Verirrung des menschlichen Herzens! (Vergl. hierzu Röm. 1, 21—31.)

Die *luxuria* erscheint auf unserem Bild als eine nackte, üppig schöne Frauengestalt. Sie schwebt zurückweichend über einer blauen Kugel (Erdkugel) zum Zeichen ihrer Herrschaft über die ganze damalige Welt. Mit der Rechten greift sie schmerzlichen Blicks nach der Sonne,¹⁾ hier das Symbol der Sinnlichkeit und fleischlichen Lust,²⁾ die erbleichend untergeht, um sie an sich zu ziehen; in der Linken hält sie ein offenes Buch, zum Zeichen, dass sie bisher offen und ungeschämt sich zeigen durfte! Es ist damit also die Oeffentlichkeit und Frechheit dieses Lasters gut charakterisiert!

Die *superbia* (Stolz, brutale Gewalt und Grausamkeit) tritt vor uns als stolze Frau, in glänzender Kleidung, mit der Krone auf dem Haupt, das Scepter in der Rechten, und zu ihrer Linken der gewaltige, stolze und grausame Löwe — lauter Symbole ihrer Macht und Herrschaft. Den Löwen sucht sie mit der linken Hand, wie es scheint, zurückzuhalten und zu beruhigen. Ihr Auge wendet sie stolz vom Lichte ab.

Der oberhalb dieser Gestalt hinwegfliegende Puttengel

¹⁾ Die Sonne kann nur als Attribut der *luxuria* aufgefasst werden ebenso wie das offene Buch, das sie in der Linken hält, da beide in unmittelbarer Beziehung zu ihr stehen. Diese Sonne kann nicht die Sonne der christlichen Wahrheit sein: das Laster als solches wendet sich nie dem Licht zu, sondern von ihm ab; es weicht zurück, wie schon oben bemerkt, aber bekehrt sich nicht! Mejer*in seiner Beschreibung des Rathaussaals fasst sämtliche Gestalten des unteren Bildteils falsch auf!

²⁾ Vergl. den heidn. Sonnenkult im Kirchenlex. v. Wetzer u. Welte.

mit dem sich stark entleerenden Füllhorn ist dekorativ und soll durch denselben vielleicht noch der grosse Verlust angezeigt werden, den das Heidentum durch den Sieg des Christentums erlitten hat! Jedenfalls ist er von nebensächlicher Bedeutung.

Das ist das grosse Deckengemälde mit seiner herrlichen Idee. Man könnte demselben als Motto vorsetzen: „Christus hat euch aus der Finsternis zu seinem wunderbaren Licht berufen.“ (1. Petri 2, 9.)

c. **Die vier Medaillons-Bilder** (Reliefs) in den Ecken des Saales.
(Danielische Weltreiche.¹⁾)

In der reichen Umrahmung des eben beschriebenen, grossen Deckengemäldes finden sich in den Ecken vier Medaillons mit vergoldeten Reliefbildern in feiner Ausführung von Stukkateur Pöckhl. Ueber jedem erhebt sich ein Baldachin und um jedes glänzen zugleich als Dekoration die auf das einzelne Reich bezüglichen kriegerischen Attribute. Es sind hier, wie aus den unmittelbar unter ihnen angebrachten Tiersymbolen sofort zweifellos erhellt, die vier danielischen Weltreiche (vergl. Daniel 7) dargestellt durch die vier Repräsentanten derselben: Nebukadnezar, Cyrus, Alexander und Cäsar. Wie Mejer in seiner „Beschreibung des Rathaussaales“ in diesen vier Gestalten christliche Herrscher sehen konnte, ist unbegreiflich! Die Tiersymbole und die Bilder selber sind so klar, dass es keines weiteren Beweises bedarf. Diese vier Medaillons ergänzen den Gedanken, der im Deckengemälde dargestellt ist; die danielischen Weltreiche gehen dem Reich Gottes auf Erden voraus und werden durch dieses verdrängt.

Stellen wir uns, um sie der Reihe nach (nach Daniels Gesicht und Beschreibung) betrachten zu können, mitten im Saale, zuerst der Haupttüre und dann den Fenstern zugewandt auf.

1. Rechts von der Haupttüre das chaldäische Reich (Nebukadnezar). Die Gestalt trägt einen Harnisch, als Achselstück einen Löwenkopf, auf dem Haupt den Turban, der mit einer Zackenkrone abschliesst, und neben sich (in der Hand) eine Art Hellebarde.

¹⁾ Nach dem mir von Herrn Prof. Dr. Kolb hier, dessen Güte ich auch für die Einzelerklärung der allegorischen Darstellungen in den drei Sälen manchen Wink zu verdanken habe, zur Verfügung gestellten Manuskript über diese vier Medaillons-Bilder.

Als kriegerische Attribute erscheinen: Köcher, Lanzen, Pfeile, der Morgenstern und eine Fahne mit dem Halbmond (wie noch bei einem Medaillon), zum Zeichen, dass jetzt der Halbmond dort herrscht.

Das Tiersymbol, der geflügelte Löwe, unterhalb des Bildes, stimmt genau mit dem bei Daniel 7, 4 beschrieben: „Das erste Tier war wie eine Löwin und hatte Adlersflügel.“ — Dieser geflügelte Löwe versinnbildet das chaldäische Reich und dessen grössten König Nebukadnezar, unter welchem Symbol letzteren auch Jeremias (4, 7) anführt.

2. Links von der Haupttüre das medisch-persische Weltreich (Cyrus). Die Gestalt ist fast wie die erste, nur als Achselstücke Menschenfratzen, nebenan (in der Hand) das Szepter.

Kriegerische Attribute: eine Hellebarde, eine Lanze, 1 Keule, ein Spiess und ein Schild, Köcher, Pfeil und Bogen, eine Fahne mit der Sonne (der Name Cyrus wird als „Sonne“ gedeutet).

Als Tiersymbol für dieses Reich erscheint ein Bär mit zurückgewendetem Kopf und weit aufgesperrtem Rachen mit drei Hauzähnen, ganz wie Daniel 7, 5: „Und siehe das andere Tier gleich einem Bären und stand zur Seite und es hatte drei Hauzähne in seinem Rachen.“ (Allioli sieht in den drei Zähnen die drei Reiche der Chaldäer, Meder und Perser, aus denen das medisch-persische Weltreich sich gestaltete.)

3) Rechts (wenn wir gegen die Fenster sehen), ist das griechisch-mazedonische Reich (Alexander d. Gr.). Die Gestalt hat einen Schuppenharnisch, als Achselstück eine Löwenmaske, auf dem Haupt, von dem Locken herabwallen (wodurch die Tugend Alexanders angedeutet wird), ein Diadem, das in einen Helm ausgeht, der mit einem Federbusch und einem Vogel (Adler?) gekrönt ist; zur Seite in der Hand den Admiralsstab.

Als kriegerische Attribute in der Umrahmung: eine Stange mit Rossschweif und Halbmond, eine Trompete und Fahnen; ganz oben abschliessend ein feuerspeiender Greif.

Als Tiersymbol für Alexander und sein Reich zeigt sich unterhalb ein springender Panther (Parder) mit vier Köpfen und vier Flügeln wie er bei Daniel 7, 6 beschrieben ist: „Und siehe da war ein anderes Tier gleich einem Parder, und es hatte auf seinem Rücken vier Flügel wie ein Vogel und vier Köpfe waren an dem Tier und Gewalt ward ihm gegeben.“

4) Links das römische Weltreich (Cäsar). In der

Gestalt erkennen wir sofort das bekannte, traditionelle Cäsar-Porträt mit dem Lorbeerkranz auf dem Haupt und mit glattem Harnisch; als Achselstücke zeigen sich Menschenfratzen, unten das Cinctorium (Degengehenk), zur Seite (in der Hand) der Admiralsstab.

Als kriegerische Attribute finden sich: 3 Fahnen, eine Standarte mit den Buchstaben: SPQR (Senatus Populus Que Romanus), auf einer Fahne ist der fliegende Legionsadler; dann als Signalinstrumente das cornu (Blashorn) und der lituus (Signalhorn), dabei ein Helm.

Als Tiersymbol für das römische Reich, das alles beherrscht und sich alles zu Füßen gelegt hat, erscheint ein monströses Tier; der Leib samt dem aufgerichteten Schwanz ist wie von einem Rind, der Kopf vom Widder mit 10 Hörnern, aus welchen mitten eines hervorragt und in einem Menschenkopf endigt. Das Maul ist schnabelartig wie vom Adler. Alles passt auf das bei Daniel 7, 7 und 8 beschriebene Tier: „Und siehe das vierte Tier war fürchterlich und schrecklich . . . , es war auch ungleich den anderen Tieren und es hatte 10 Hörner; . . . und siehe ein etwas kleines Horn trat hervor zwischen ihnen . . . und das Horn hatte Augen wie Menschengen und ein Maul, das grosse Dinge redete.“

d) Das jüngste Gericht.

(Abschluss des Reiches Gottes auf Erden.)

In diesem Wandgemälde erhält das Reich Gottes auf Erden seinen Abschluss. Die Darstellung ist nach dem biblischen Bericht Matth. 25, 31—45 und Offbg. 20, 12 und 13. Wie die meisten Bilder, die das Weltgericht zum Gegenstand haben, so ist auch dieses zweiteilig. Oben erscheint im Königsmantel Christus, der Richter der Welt, in den Wolken des Himmels, sitzend auf der Weltkugel. Die Kugel ist weiss als Attribut des Heilandes beim Weltgericht.¹⁾ Engel umgeben den Heiland von oben und von beiden Seiten; einige von ihnen stossen in die Posaunen. Die Verdammten weist er mit der linken Hand ab, die Gerechten ruft er sich! Alle sind nackt.²⁾

Im Vordergrund der unteren Bildhälfte stehen eben noch einige von den Gräbern auf, während mehr im Hintergrund schon

¹⁾ Vergl. Wolfg. Menzel, Christl. Symb. I 536 u. Offbg. Joh. 20, 11.

²⁾ Vergl. das „Jüngste Gericht“ von Michelangelo u. Rubens, wo das Nackte ebenfalls herrscht!

ganze Schaaren ihrem ewigen Ziele zugehen: rechts vom Richter eilen die Gerechten, die durch einen Engel mit feurigem Schwerte vom Rücken her gedeckt werden, dem Himmel zu; links werden die Verdammten von drei Teufeln dem Höllenrachen zugetrieben. Dieser ist auch hier, wie auf den meisten Bildern vom jüngsten Gericht, durch einen offenen, riesenhaften Rachen eines drachenartigen Tieres, aus dem von allen Seiten Feuer sprüht, dargestellt. Aus der Tiefe desselben bemüht sich ein Teufel, die Verdammten mit einem Feuerhaken hereinzuziehen! Hier ist noch ein wenig von dem Humor, wie er sich gern auf diesen Bildern bemerklich macht. (Ueber die Gestalt des Richters vergl. oben Seite 23.)

2) Der rechte (südöstliche) Nebensaal.

(Die griechischen und römischen Helden. — Tugend.)

Dieser Saal zeigt uns im Bilde jene erhebenden und nachahmenswerten Beispiele der Vaterlandsliebe, des Bürgersinns und des Heldentums, wie sie sich in der Geschichte bezw. in der Mythologie der alten Griechen und Römer finden. Sie schmücken Decke und Wände dieses Saales.

Im Deckengemälde zunächst schauen wir die grossen, „helmbuschumflatterten“ griechischen und römischen Helden, acht an der Zahl, versammelt in einer Rotunde, mit voller glänzender Waffenrüstung, unter freiem Himmel, die Siegeszeichen zu ihren Füßen, umschwebt von Putten und Amoretten, die ihnen Lorbeerkränze und Palmzweige entgegenbringen. Sie sind ohne Zweifel im Elysium, einem, nach der griechischen Sage lieblichen, paradiesischen Gefilde, wo sie als Lieblinge der Götter in Seligkeit und Wonne fortleben. Die Heldentaten, die sie im Leben vollführt und deren sie sich freuen, sind gewiss der Inhalt des Gesprächs, das sie unter sich führen!

Ob der Künstler in diesem Deckengemälde bestimmte Helden im Auge gehabt und ob er sie durch die verschiedenen Schild-Embleme und die ihnen beigegebenen Sinnsprüche kenntlich machen wollte, können wir nicht entscheiden. Es ist wohl möglich! — C. Mejer hat in seiner wiederholt genannten „Beschreibung des Rathaussaales in Hall“ versucht, die acht Helden hienach zu bestimmen und erkennt in ihnen Achilles, Patroklos, Hektor, Aeneas, Romulus, Pompejus, Scipio und Fabius. — Zur Vervoll-

ständigung unserer Studie lassen wir die Schild-Embleme mit den sie umgebenden Devisen der Reihe nach folgen:

der erste hat auf dem Schild einen springenden Löwen mit der Devise: fortiter! (tapfer!);

der zweite ein brennendes Herz mit den Worten: semper idem! (immer derselbe!);

der dritte ein brennendes, mit einem Pfeil durchstochenes Herz mit dem Spruch: dulce et decorum pro patria mori, (süss und ehrenvoll ist's, fürs Vaterland zu sterben);

der vierte einen Dolch und um ihn die Worte: quo fata trahunt retrahuntque sequamur, (wo das Schicksal uns hin- und wieder wegweist, da wollen wir folgen);

der fünfte einen Lorbeerzweig mit der Devise: tandem triumphat (endlich triumphiert er);

der sechste ein angekettetes Schwert mit einer Krone darauf und die zwei Worte: victor et victus (Sieger und Besiegter);

der siebente eine brennende Stadt mit den Worten: impavido ferient ruinae, (in freier Uebersetzung: Ohne Zagen wird er dastehen, wenn auch der Weltbau über ihm zusammenbricht);

der achte führt im Schild die Buchstaben S. P. Q. R. (Senatus Populus Que Romanus, Senat und römisches Volk) und den Satz: cunctando restituit rem (publicam), durch Zaudern stellt er den Staat wieder her.

In den drei Wandgemälden erscheint noch besonders der Opfermut, die Vaterlandsliebe und die männliche Unerschrockenheit beleuchtet.

Das erste zeigt Aeneas, wie er seinen alten, kranken Vater Anchises und seinen Sohn aus dem brennenden Troja rettet. Den Vater, bleich und krank — vom Künstler gut gegeben, — trägt er auf seinem Rücken, den Kleinen führt er an der Hand. Im Hintergrund liegt das brennende Troja; auf der linken Seite steht vor der Stadt noch das hölzerne Pferd.

Im zweiten sehen wir Markus Curtius, der sich eben auf einem weissen Rosse aus Vaterlandsliebe in den auf dem Forum entstandenen Feuerschlund stürzt, um Rom vom Verderben zu retten. Er trägt einen Schuppenpanzer und Helm und einen roten Mantel. Die Aufregung spricht aus den Augen des Kriegers und des Pferdes!

Auf dem dritten erscheint Mucius Skävola, der vor dem König Porsenna seine Rechte zum Zeichen der Unerschrocken-

heit und des römischen Männersinnes in das vor ihm stehende Opferfeuer zum Verbrennen hält. — Der König sitzt mit der Krone auf dem Haupt und dem Hermelinmantel bekleidet, dem Scepter in der Hand, auf hohem Thron, der unter einem Baldachin steht, (er gleicht auf seinem Thron viel dem König Salomo im Hauptsaal); Krieger umgeben ihn. Der statt des Königs Ermordete liegt im Vordergrund neben dem Thron.

In den letzten zwei Bildern über den Türen lässt der Künstler noch in der Riesengestalt des Herkules die männliche, alles überwindende Kraft und Stärke, und in Alexander dem Grossen, wie er den gordischen Knoten zerhaut, die männliche Entschlossenheit, Kühnheit und Klugheit verkörpert vor uns treten.

Herkules, der grösste Held der griechischen Mythe, das Ideal des hellenischen Mannes, ist nackt, hat wilden Haar- und Bartwuchs. In der Rechten trägt er eine gewaltige Keule, die Linke legt er auf dem Fuss auf. In der rechten Ecke des Vordergrunds erscheint der dreiköpfige Höllenhund Cerberus. Die Gestalt des Helden ist namentlich anatomisch gut ausgeführt.

Alexander der Grosse mit Helm und Schuppenmantel bekleidet, bartlos, sieht König David (bei Jonathan) im Hauptsaal sprechend ähnlich. Mit einem kleinen Schwert zerhaut er den Knoten; einige Krieger sind in seiner Begleitung. Im Hintergrund sieht man den Tempel mit dem kuppelförmigen Dach, im Vordergrund den Wagen mit dem Knoten, in der Nähe zwei Priester, die staunend zusehen. (Vergl. oben Seite 22.)

Dieser Heldensaal, so dürfen wir ihn nennen, erscheint in der Tat als eine mächtige Aufforderung zur Vaterlandsliebe und zur opferfreudigen Hingabe für das Gemeinwohl! —

3) Der linke (nordöstliche) Nebensaal.

(Die Stadt bezw. Republik Hall in ihrem Wohlstand allegorisch dargestellt.)

Im zweiten Nebensaal, in den wir noch eintreten müssen, empfängt uns die pure Allegorie mit ihren Geheimnissen und Rätseln. Aus allen Bildern dieses Saales spricht, wie ein oberflächlicher Blick uns zeigt, Reichtum und Wohlhabenheit, Ueberfluss und Glück. Durch sämtliche Allegorien soll der Wohl-

stand der Stadt und Republik Hall im öffentlichen und privaten Leben zur Anschauung gebracht werden.

Betrachten wir zuerst das Deckengemälde. Es sind zwei Regionen, die sich vor uns auftun, eine obere und untere, eine ideale und reale. Oben erscheint in der glänzenden und vornehmen Tracht der Zeit Maria Theresias in lichten Wolken eine edle Frauengestalt mit einem mächtigen Füllhorn zu ihrer Rechten und einer Truhe voll Edelsteinen, Geld und Kostbarkeiten zu ihrer Linken. Es ist der Brenn- und Mittelpunkt dieses Bildteils, die alte freie Reichsstadt (bezw. Republik) Hall in ihrem Glanz und ihrem Reichtum. Das Riesenfüllhorn, aus dem Trauben und Früchte aller Art zum Vorschein kommen und um das drei Amoretten (eine trägt auf einer Platte Trauben und ein Glas mit Wein) eifrigst beschäftigt sind, ist das Zeichen des üppigen, fruchtbaren und ertragsreichen hällischen Gebiets; die Truhe mit ihren Kostbarkeiten das Sinnbild des Reichtums der Stadt und der Republik. Ueber dieser Truhe zieht sich ein Spruchband mit den Worten hin: „Nervus Reipublicae Alentes alo“ („ich, der Nerv der Republik nähere die, welche mich nähren“). Auf diese Worte weist die Frauengestalt mit dem Finger der Linken hin, um anzudeuten, dass die Truhe mit dem Geld — das Aerarium, der Staatsschatz — der Nerv der Republik und die Grundlage des materiellen Glücks derselben sei. Diese Staatskasse muss gefüllt und gespeist werden von den Bürgern; sie aber erhält und ernährt diese wieder — Alentes alo! Ich nähere die, die mich nähren! Dies möge niemand in Stadt und Land vergessen! — Schöner kann wohl die Wechselbeziehung, Reziprozität, zwischen Bürgertum und Republik nicht bezeichnet werden! In ihrer Rechten trägt die Hauptgestalt einen offenen Zirkel zum Zeichen, dass unter ihrem Regime alle gleiches Recht haben und die Leistungen der Einzelnen genau abgemessen und belohnt werden. — Eine Amorette, die sich links von der Hauptgestalt auf den Wolken niedergelassen, schaut mit Wohlgefallen zu ihr auf und lässt aus der ihr zugestreckten Rechten, wie es scheint, Geldstücke (wieder ein Zeichen des Ueberflusses) herabfallen; mit der Linken hält sie auf einem fliegenden Blatt einen Teil der alten Reichsstadt im Bilde und zwar den gegen Comburg, die im Hintergrund klar erscheint, gelegenen Stadtteil — in der Mitte den steinernen Steg mit der Kocherinsel, auf der ein Gebäude steht und zu dessen beiden Seiten Häuser und Türme der

Stadt. Links dürfte man wohl den Neubau und rechts die Katharina-Kirche herausfinden.

Ganz links von der Hauptgestalt erhebt sich aus dunklen Wolken mit drohender Faust eine hässliche, düstere und geisterhafte Weibsfigur, die sich durch das sie umschlingende Spruchband: „Vana est sine viribus ira“ (eitel ist ohne die nötigen Kräfte der Zorn!) deutlich als Feind der Stadt erkennen lässt. Ein Genius, der von oben her kommt, in der einen Hand einen Oelzweig hält und mit der anderen sie energisch abweist, ruft ihr gleichsam zu: Der Friede ist hier, für dich ist kein Platz! Es ist hier ohne Zweifel auf den alten Feind der Stadt, die Zwietracht, angespielt, die nicht selten in ihr herrschte,¹⁾ die aber jetzt durch den Geist der Eintracht und des Friedens zurückgehalten wird. Möglicherweise hat der Künstler auch an einen äusseren Feind gedacht. — Diese düstere Weibsfigur trägt noch in der Linken einen Kranz von verwelkten Blumen, den von unten her ein ebenfalls düsterer Putte ihr tragen hilft. — Welchen Zweck ein weiterer Genius in der Mitte des Bildes mit langgestreckten Füßen und weiblicher Brust, der eine Art Schild über sich hält, haben soll, ist uns nicht klar; er will vielleicht die Stadt gegen den Feind schützen.

Im unteren Bildteil tritt das alte Hall als die am Kocher gelegene Salzstadt klar zutage. Im Hintergrund erhebt sich ein stattliches Gebäude. Vorne links erscheint halbliegend und aufwärts schauend der wasserspendende Flussgott in der Gestalt eines alten, bärtigen, robusten Mannes, über dessen Haupt Schilfblätter sich ziehen; in seiner Rechten trägt er ein Ruder und neben diesem liegt ein Gefäss, aus dem Wasser fliesst. Er ist das Bild des durch die Stadt fliessenden Kocherflusses. — Rechts erscheinen zwei Wannen, eine eckige mit Rokokoschweifungen und eine kleine runde; neben der letzteren liegen einige Scheiter Holz. Es sind die Siederspinnen, ein Bild des „hällischen Salz- und Segensbrunn“, dieser natürlichen Schatzkammer für den materiellen Wohlstand des alten Hall. Die Pfannen werden von Amoretten bedient; die zwei zur Rechten giessen in eine jede Salzwürze und machen sie so zum Segensborn; die zur Linken schöpft wohl aus dem Quell.

Der ganze untere Bildteil erklärt zugleich den oberen näher: hier die reale, oben die ideale Stadt!

¹⁾ Vergl. Germans Chronik von Hall S. 70 u. 136.

Diese im Deckengemälde zur Darstellung gebrachte Wohlhabenheit der alten Reichsstadt und ihres Gebiets spiegelt sich im Haushalt des einzelnen, im Privatleben des Bürgers wieder. Der Künstler bringt demgemäss in zwei Wandgemälden die Fülle von Segen und Reichtum daselbst zur Darstellung. Er zeigt in dem einen den Ueberfluss und die Fülle am häuslichen Herd durch eine Frauengestalt in reicher Kleidung (nur die Brust ist frei) neben dem Herdfeuer, deren Brüsten die Milch entströmt, die von zwei Hunden aufgeleckt wird, um anzudeuten, dass auch die Tiere am Ueberfluss des Hauses teil haben. In dem andern lässt er den Reichtum und Segen in Feld und Flur durch eine männliche Gestalt mit bäuerlichen Gesichtszügen in Erscheinung treten. Ihr Haupt ist mit Rebzweigen umkränzt (Weinbau), in der Rechten trägt sie eine Schere und zu ihren Füßen liegt ein Lamm (die im hällischen Gebiet stets betriebene Schafzucht), und in der Linken hat sie Früchte und Blumen (Feld- und Gartenbau).

Auf einem dritten Wandgemälde stellt Retti noch die Baukunst allegorisch dar. Er scheint auf die Ausführung des Bildes besondere Sorgfalt verwendet zu haben. Eine vornehme Gestalt in schmuckem Gewand (blaues, kurzes Unterkleid mit kleinem, roten, golddurchwirkten Kragen und ein nach hinten herabwallender Mantel), mit einer roten, fesartigen Kopfbedeckung.

In den Händen trägt sie Winkelmass und Sinkel; die Augen sind auf letzteren scharf gerichtet. Links von ihr steht eine weit unten gebrochene kannelierte Säule auf starker Basis, zum Zeichen, dass die Baukunst berufen ist, Gebrochenes und Zerstörtes wieder herzustellen. Im Hintergrund erscheint ein Fluss und auf ihm ein Segelschiff wohl als Dekoration. — Das ganze Bild findet zweifellos in diesem Saal Aufnahme, um die Baukunst, die das stilvolle und monumentale Rathaus geschaffen und den im Jahr 1728 abgebrannten Stadtteil neu erstehen lässt, zu ehren.

Die zwei kleineren Bilder über den Türen, in denen die „Tätigkeit“ und das „Verdienst“ zur Darstellung kommen, sind gewissermassen das punctum finale des in diesem Saal zum Ausdruck gebrachten Gedankens: — ohne Fleiss und Arbeitsamkeit kein Wohlstand und kein Reichtum und keine — Krone! —

Die „Tätigkeit“ erscheint in der Gestalt einer edlen, ernstgesinnten Frau mit einem Hammer in der Hand. Ein Genius

wendet sich ihr von links zu und hält ihr auf einem Spruch Tuch die kurzen, aber vielsagenden Worte hin: „nemo otiosus! Niemand sei untätig!

Das „Verdienst“ ist dargestellt durch eine männliche, ehrwürdige Erscheinung, mit einer Krone in der einen, mit einem Lorbeerkrantz und Lorbeerzweig in der anderen Hand, — Gaben und Anerkennungszeichen, die dem zuteil werden, der durch Fleiss und Tätigkeit sich Verdienste besonders um das Gemeinwohl erworben hat. Ein Genius, der zur rechten Seite sich zeigt, bietet diese Ehrengeschenke mit den Worten an: „nemini sua munera claudit,“ niemanden verschliesst es (das Verdienst) seine Gaben, niemand versagt es seine Anerkennung! „Dem Verdienst seine Krone!“ —

Mit diesen zwei Bildern erhält zugleich auch die durch alle drei Säle sich hindurchziehende Grundidee ihren Abschluss: auf dem Boden von Religion und Tugend gedeiht, — wenn Tätigkeit und Energie nicht fehlen, — Wohlhabenheit und blüht das Glück!

Das sind die Haller Rathaussäle. Sie sind beredte Zeugen einer kunstliebenden Zeit, in der man nicht nur das Aeussere von monumentalen Bauwerken zu grossartiger und majestätischer Repräsentation schuf, sondern auch auf eine glänzende und imposante Ausstattung des Innenraumes schaute und hohen Wert legte. — Sie sind aber auch ein schöner Beweis der Wohlhabenheit der alten Reichsstadt Hall. Wenn man bedenkt, dass der Bau des Rathauses vier Jahre nach dem grossen Brand (1728), bei dem im Mittelpunkt der Stadt über 400 Häuser in Asche gelegt wurden, in Angriff genommen und schon im Jahr 1735 vollendet war und 55055 Gulden kostete, so muss man staunen über die Finanzkraft der Stadt und die Energie ihrer Bewohner, die in kurzer Zeit mit dem Rathaus auch den grossen abgebrannten Stadtteil neu erstehen liess! —

Anerkennung gebührt aber auch dem heutigen Hall und seinen Vertretern, die das, was ihre Vorfahren mit bewundernswertem Fleiss und Kunstsinn ins Leben gerufen, in alter Pracht zu erhalten wissen. Das freilich bleibt zu bedauern, dass diese schönen und glücklich restaurierten Säle wegen Mangels anderer Räumlichkeiten in den täglichen Gebrauch gestellt werden müssen und nicht als Repräsentationsräume erhalten werden können!

Schade, dass nicht wenigstens der grosse Saal seinem ursprünglichen Zweck weiter dienen darf!

Kunstfreunde aber, die Hall besuchen, sollten nicht versäumen, neben der St. Michaelskirche mit ihren Kunstschatzen und Altertümern und neben anderen Sehenswürdigkeiten in und um Hall — wir meinen die in der letzten Zeit wieder freigelegten Ruinen der alten Limpurg und die ehrwürdige Comburg mit ihren Türmen — auch das Rathaus und seine Säle zu besichtigen.

Nachtrag

zu Stadtpfarrer Balluffs Studie

über „die Rathaussäle in Schwäb. Hall“

von Prof. Dr. Kolb, Hall.

Im Einverständnis mit dem Verfasser der vorstehenden Studie über „die Rathaussäle in Schw. Hall“ und auf Grund ausdrücklicher Einwilligung desselben unternehme ich es, zu der eben genannten verdienstvollen Arbeit, in welcher zum erstenmal die Retti'schen Gemälde eingehender gewürdigt und mit ebensoviel Liebe und Fleiss als Verständnis ausgelegt worden sind, einige Nachträge zu geben. Dieselben haben den Zweck, die geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Nachweise, die in jener Arbeit enthalten sind, an wenigen Punkten, die mir durch meine besondere Studien zufällig etwas näher liegen, zu erweitern und zu vervollständigen, zugleich aber auch in einer wichtigen, das Hauptdeckengemälde betreffenden Frage eine andre Auffassung vorzutragen und zu begründen. Wir beide — mein Vorgänger im Erklärungsgeschäft und ich als sein bescheidener Nachfolger — waren der Meinung, dass durch offene und sachliche Darlegung auch eines abweichenden Standpunktes der Friede, der in diesen unsern Geschichtsblättern herrschen soll, keineswegs beeinträchtigt, dass vielmehr die Sache gefördert werde, wenn dem Leser nun die Möglichkeit geboten wird, zwischen zwei gleichwertigen Auffassungen zu wählen.

Zuerst die Ergänzungen! Sie beziehen sich auf das Danielische Monarchieenbild und auf das Deckengemälde des südlichen Nebensaals.