

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.

## I. Mittelsaal: die Eckmedaillons mit den Danielischen Monarchieenbildern.

Die unter Tierbildern vorgestellten Weltmonarchieen (Dan. 7) haben, wie noch manche andre Danielische Gestalten (ich erinnere an das Traumbild Nebukadnezars Dan. 2, von der ebenfalls die vier Weltreiche darstellenden Kolossalstatue, an den „Menschensohn“, an den „Alten der Tage“ c. 7, an den „Fürsten Michael“ c. 12) ebensoviel die Lehre als die bildende Kunst der christlichen Völker lange beherrscht. Im besondern ist die Vorstellung der vier Weltreiche unter Tiersymbolen von früh an der christlichen Geschichtsdarstellung zugrunde gelegt worden als ein bequemes Schema, welches sowohl eine schöne Gliederung, erschöpfende Aufzählung und schlagende Charakterisierung der Weltreiche zu bieten, als auch ihr Verhältnis zum Gottesreiche am besten zu verdeutlichen schien. Diese Stellung nahmen die Danielischen Monarchieen schon bei den theologischen Geschichtschreibern und bei den bildenden Künstlern des Mittelalters ein, und im 16. Jahrhundert haben beide, die Geschichtschreibung und die bildende Kunst (sowohl Plastik als Malerei) diese Darstellungsweise als etwas Feststehendes, Wohlbekanntes und Allgemeinverständliches einfach von der Vergangenheit übernommen. Die hier verwendeten Tiertypen gehörten kurz gesagt zu der der Künstlerwelt geläufigen Formsprache, zum A B C ihrer Darstellungsmittel, soweit dieselben moralischen Allegorien dienstbar gemacht wurden.

Man vergleiche in dieser Beziehung für die Geschichtschreibung folgende Werke, wo überall in das Rahmenwerk der vier Monarchieen der gesamte Inhalt der Weltgeschichte eingeordnet wird: Charions Chronik, sowohl in ihrer einfachen und ursprünglichen als in ihrer von Melancthon durchgesehenen (z. B. 1536) und später bedeutend erweiterten Gestalt. Ferner Sebastian Francks Chronik 1536, Sebastian Münsters gewaltige Kosmographia in ihren vielen Auflagen vom 16. bis ins 17. Jahrhundert hinein. Ferner aus dem Haller Gymnasialprogramm 1888/89 die Bemerkung S. 44, deren Geltung sich bis weit in das 18. Jahrhundert hinein erstreckt: „Die Geschichtslehrbücher waren fast durchgehends nach theologischen Gesichtspunkten, namentlich nach dem Danielischen Monarchieenbild angelegt.“

Für die bildende Kunst aber sei hingewiesen wiederum auf Seb. Münsters Kosmographie, Ausgabe von 1628, wo in einem

stattlichen Titelkupfer die vier Herrscher mitsamt ihren Tieren fast genau wie in unserm Rathaus dargestellt sind, und weiter auf Leonhard Kerns monumentale Darstellung am Nürnberger Rathausportal (aus dem Jahre 1617), wo die vier Gestalten — nur hier Ninus statt Nebukadnezar — auf den ansteigenden Giebel-schenkeln halbliegend, halbsitzend angebracht sind (s. Württ. Fr. Neue F. V, S. 57). — Ich bemerke ausdrücklich, dass ich mit diesen paar Beispielen bloss in den beschränkten Kreis der mir zu Gebote stehenden Werke und Erinnerungen hineingegriffen habe; jeder auf diesem Gebiete Kundigere wird sie ohne Mühe durch viele andre vervollständigen können. Die Absicht dieser Aufzählung ging überhaupt nur dahin, zu zeigen, wie allgemein, weit verbreitet und von jedem Gebildeten verstanden dieser Gedanken- und Bilderkreis war.

## II. Südlicher Nebensaal: Deckengemälde.

Der Raum, in dem die acht Helden versammelt sind, lässt sich beschreiben als eine aus Arkaden bestehende, durch jonische Pilaster gegliederte, nach oben bloss durch den Architrav abgeschlossene Rotunde; durch die Arkadenbögen und ebenso oberhalb des Architravs schaut der blaue Himmel herein. Innerhalb dieses Halbrunds dient hüben und drüben ein Wolkenplan als Boden, während in der Mitte sich ein steinernes, im Halbkreis vorspringendes Podium zeigt; darauf ein umlaufender Ruhebank, auf welchem die Helden sitzen, in der Höhe und zu Füßen umschwebt von Genien, welche Lorbeerkränze und -Zweige halten; daneben allerlei Kriegsgeräte. — Dieser Raum ist als Idealraum zu fassen, d. h. als ein in Wirklichkeit so nicht vorkommender, aber aus Motiven oder Reminiszenzen der antiken Baukunst stilvoll komponierter Raum, wie solche zu ähnlichen Zwecken aus Raffaels Disputa oder aus der Schule von Athen (in den Stanzen) oder aus Kaulbachs Zeitalter der Reformation (Treppenhausgemälde des Berliner Museums) und vielen andern Kollektivdarstellungen bekannt sind. — Die acht Helden selbst bilden auch nur eine Idealgruppe; sie sind ja entnommen teils dem vor Troja kämpfenden Griechenheer, teils den Trojanern, teils den Feldherrn der römischen Republik, stammen somit halb aus der Mythologie, halb aus der Geschichte und umspannen die lange Reihe der Jahrhunderte von der römischen Urzeit bis zum Ende der Republik. Hier sind sie bloss durch

einen gemeinsamen Gedanken verbunden, nämlich die Absicht zu zeigen, wie sich der römische Staat im Kampf mit mächtigen Gegnern durch heldenhafte Führer zu höchster Blüte entwickelt habe.

Die Gestalten sind, von links angefangen, folgende:

1. Achilles, der grösste Griechenheld vor Troja; auf dem Schild ein springender Löwe und der Sinnspruch: fortiter.

2. Patroklos; auf dem Schild ein brennendes Herz und der Spruch: semper idem. Dieses Wort, sofern es als „geflügeltes“ kursierte, hatte ja ursprünglich einen kaustisch-humoristischen Sinn: so pflegte nämlich die lebenswürdige Xanthippe zu sagen, wenn sie ihren Sokrates immer mit demselben philosophisch gleichmütigen Angesicht von Hause fortgehen und nach Hause zurückkehren sah (Cic. Tusc. III. 15); in dieses Wort wird sie wohl auch damals ihre Gefühle zusammengefasst haben, als sie nach einer häuslichen Szene dem Abziehenden einen kräftigen Wasserguss an den Kopf applizierte und er, sich nur ein wenig schüttelnd, ruhig von dannen ging: semper idem, murmelt sie ihm nach, „s ist immer der Nämliche.“ Hier nun ist das Wort aus dem Xanthippisch-beissenden ins Heroische umgesetzt und bezeichnet den Patroklos als den in unwandelbarer Treue seinem grossen Genossen zugetanen Busenfreund.

An diese zwei griechischen Helden, welche die Gegner der Trojaner vertreten und daher mit der Gebärde der Verwunderung oder Entrüstung von den andern Gestalten sich abwenden, reihen sich zur Rechten ihre Gegner, die Trojaner und die von ihnen stammenden Römer, eine Gruppe von sechs Helden.

3. Hektor, der sein Leben für das Vaterland opfert und daher schön charakterisiert ist durch das vom Pfeil durchbohrte brennende Herz und den horazischen Spruch dulce et decorum est pro patria mori (Oden III 2).

4. Aeneas, nach römischer Sage durch seinen Sohn Julius Ahnherr des Julischen Geschlechts und Gründer der römischen Macht. Er ist daher passend in die Mitte der ganzen Heldenversammlung gestellt. Auf dem Schild führt er den Dolch und den Spruch: quo fata trahunt retrahuntque sequamur (Vergl. Aen. 5, 709); diese Worte, obwohl von Nautes gesprochen, werden doch mit Fug dem Aeneas selbst in den Mund gelegt, denn sie bezeichnen den unweigerlichen Gehorsam, mit dem der Held durch alle Meeresirrfahrten hindurch den Weisungen des Schicksals folgt bis nach Latium.

5. Cäsar; er ist mit dem Harnisch angetan, sitzt aber auf einem über seinen hohen Thronsessel von oben bis unten hingebreiteten Purpurteppich. Auf seinem Schild ein dreifacher Lorbeerzweig (der Lorbeer gehört bekanntlich gerade bei Cäsar zu den charakteristischen Attributen). Der dreifache Zweig deutet hin auf den mehrfachen Triumph, den Cäsar nach Beendigung seiner Kriege im Jahre 45 zu Rom feierte (eigentlich ein vierfacher: über Gallien, Aegypten, Pontus und Afrika). Sehr genau passt daher der Spruch: tandem triumphat. Ebenso passend ist es, dass Aeneas mit lebhafter Gebärde zu ihm hinüberdeutet, denn auf das Julische Geschlecht und auf Cäsar weist ja eben Anchises in der Unterwelt seinen um Zukunftsenthüllung bittenden Sohn hin.

6. Pompejus, Cäsars grosser Genosse im Triumvirat und dann sein gefährlicher Nebenbuhler. Auf seinem Schild ein durch eine Kette „gefesseltes“ Schwert und darüberschwebend eine Krone, denn schon schwebte über seinem Haupt die lange begehrte Krone der Diktatur (Alleinherrschaft), allein seine Heeresmacht wird gelähmt und seine Hoffnung vernichtet bei Pharsalus. Victor et victus ist sein Spruch; das erinnert ebensowohl an die vielen unterbrochenen Siege, die er zuvor erfochten, als an die letzte Niederlage, durch welche all sein Siegesruhm verblich. Dass er auf Cäsar als den Erben seiner Macht hindeutet, ist eine bei dieser Sachlage sehr verständliche Gebärde.

7. Scipio, d. h. P. Corn. Scipio Aemilianus Africanus minor, der Held des III. punischen Krieges. Die brennende Stadt, die auf seinem Schilde erscheint, erinnert an zwei von ihm zerstörte Städte: Karthago und Numantia. Der Sinnspruch: [si fractus illabatur orbis] impavidum ferient ruinae Hor. od. III. 3 hat wohl keine Beziehung zu den Ruinen Karthagos, wie er ja auch bei Horaz zunächst keine Beziehung zu einem Kriegshelden hat, sondern soll nur die Unerschrockenheit und Charakterfestigkeit verherrlichen, die der grosse Mann sein ganzes Leben hindurch bewies.

8. Fabius „cunctator“, der behutsame Mann, der im zweiten punischen Krieg durch sein vorsichtiges Zaudern die römische Macht über Wasser hielt; auf dem Schild die Buchstaben S P Q R, und die aus Ennius (cic. de Off. I, 25) entnommenen Worte: [unus homo nobis] cunctando restituit rem.

Ein Rückblick auf die acht Männer zeigt uns, dass auch die Anordnung eine wohlerwogene ist: in der Ecke links die zwei grossen Griechen, zwar die Vertreter des vor Troja siegreichen

Volkes, gleichwohl aber ahnenden Geistes mit Grimm auf die künftige Blüte dieses trojanisch-römischen Stammes blickend, dann die zwei Trojaner, unter ihnen der Stammvater des julischen Kaisergeschlechts und dann die vier grossen Römerfeldherrn, alles konvergierend auf Aeneas und Cäsar — den sagenverklärten Ahnherrn und den grössern, von vvielen Siegen verklärten Enkel.

Nach diesen Andeutungen sind die zum Teil in groben Irrtümern einhergehenden Erklärungen des Rechtskonsulenten Mejer in seiner „Beschreibung des Rathaussaales in Hall“ 2. A. 1862 richtig zu stellen.

### III. Mittelsaal: Deckengemälde.

Hier erlaubt sich der Verfasser, aber nur in Einem Punkte, eine Ansicht zur Prüfung vorzulegen, die von der des Herrn Stadtpfarrers Balluff etwas abweicht. Der Grundgedanke dieser Abweichung lässt sich dahin zusammenfassen, dass sämtliche Gestalten des unteren, rechts und links vom Erzengel Michael sich dehrenden Wolkenplans als Laster oder Hauptsünden zu deuten seien, nicht bloss die (vom Beschauer aus) rechts vom Engel gelagerten.

Bei dieser Auffassung, von der ich hoffe, dass sie neben der von meinem Vorgänger mit so viel Wärme und Beredsamkeit vorgetragenen einigermaßen wird bestehen können, stütze ich mich vor allem auf die für dieses Gebiet grundlegenden und wohl auf lange hinaus massgebenden Arbeiten von Heider und Häufler, *Archaeologische Notizen* (im Wiener Archiv für Kunde österreichischer Geschichtsquellen 1850, 523—606) und von Barbier de Montault, in seinem *Traité d'iconographie chrétienne*, Bd. I (1900) S. 193 ff. — drei Gelehrte, deren wichtige Ergebnisse und Sammlungen auch Fr. Xaver Kraus in seiner vortrefflichen „Geschichte der christlichen Kunst“ (II, 391 ff.) ausgiebig benützt hat.

Meine aus oftmaliger Betrachtung des Deckengemäldes gewonnenen und durch das Studium der eben genannten Werke befestigten Anschauungen lege ich in folgenden Sätzen dar.

1. Ganz im allgemeinen die Sache betrachtet erscheint es natürlich und angemessen, dass den im obern Plan auftretenden Tugenden in der niedrigeren Region ihre Gegensätze gegenübergestellt werden: die „Untugenden“, „Laster“ oder „Hauptsünden“ (missbräuchlicher Weise „Todsünden“ genannt, Kraus a. a. O. 392). Ihre Zahl ist gegen Ende des Mittelalters mehr und mehr, entsprechend den sieben Tugenden, auf sieben festgestellt,

so in einer der späteren Ausgaben von Alexanders doctrinale, die ihre Moralabschnitte hauptsächlich aus Bonaventura geschöpft hat. Sie werden aufgeführt in folgender Ordnung: Superbia, Avaritia, Luxuria, Ira, Gula (Schlemmerei), Invidia, Accidia (= Acedia, Ἀκηδία, Sorglosigkeit, Leichtsinn) und nach den Anfangsbuchstaben in das Memorialwort SALIGIA zusammengefasst. Das Bild jeder einzelnen wird durch Beifügung verwandter Eigenschaften, die als partes, species, filiae vorgestellt sind, noch weiter ausgeführt. — Wenn übrigens die Siebenzahl sowohl im Mittelalter als nachher, entsprechend der hohen Geltung dieser „heiligen“ Zahl, am häufigsten anzutreffen ist, so hat sie doch keineswegs ausschliessliche Herrschaft, vielmehr finden sich Abweichungen von ihr, bei den Tugenden wie bei den Lastern, ebensowohl nach oben als nach unten: Die Zahl der Tugenden steigt über 7, z. B. auf 12 beim Strassburger Münster, auf 14 in Notre Dame de Chartres, sie sinkt unter 7, z. B. auf 6 in Clugny, im hortus deliciarum, in St. Katharina hier (s. nachh.). In gleicher Weise steht es mit den Lastern. Das Schwanken der Zahl nach oben und nach unten ist schon im späten Mittelalter mindestens ebensogross, als bei den einer freieren Bewegung ohnehin zugeneigten Künstlern des Renaissancezeitalters.

2. Der Kampf zwischen Tugenden und Lastern, oder milder aufgefasst: die begriffliche Gegenüberstellung beider Figurenreihen ist im Mittelalter und nachher ein weit verbreiteter Gegenstand der Kunst. „Nichts war beliebter, als die Tugenden und Laster in Gegensatz zu bringen. Sicher haben auch die Schauspieler hier eingewirkt“ (Kraus a. a. O. 391 f.). — Als Belege hiefür aus weiterem Umkreis mögen genannt sein: Der hortus deliciarum, der die christlichen Tugenden als gewappnete Jungfrauen gegen die Laster kämpfen lässt; ferner die Kirche zu Amiens mit ihrem Kampf von 12 Tugenden gegen 12 Laster und das Strassburger Münster, wo 8 jungfräuliche Tugenden gegen ebensoviele Laster streiten. Im Renaissancezeitalter wird die Siebenzahl besonders beliebt. Aus unsrer nächsten Nähe gehört hieher die schöne Darstellung der Glasfenster im Chor von St. Katharina (15. Jahrhundert), die durch Merz im Chr. Kunstblatt von 1858 eine so feinsinnige Auslegung und durch Paulus Kunst- und Altertumsdenkmale im Ergänzungsatlas 8/12 eine so schöne farbige Reproduktion erfahren haben. Hier treten sechs Tugenden auf und zwar als stehende weibliche Figuren, welche die als liegende Frauen vorgestellten sechs Laster niederzwingen; unter

den Lastern fehlt die Acedia, bei den Tugenden finden sich mehrfache Abweichungen der Namensbezeichnung vom gewohnten Schema, da hier ihre Reihe genauer mit den betreffenden Lastern in Beziehung gesetzt ist.

Auch auf unserm Bild finden sich Abweichungen von der Siebenzahl, sofern bei den Tugenden eine (die moderatio) in zwei Gestalten zerspalten ist, also im ganzen acht Tugenden, während bei den Lastern nur sechs auftreten (wofern man nicht annehmen will, dass der ganz rechts oben stehende Putto mit dem sich entleerenden Füllhorn die Stelle der Acedia vertrete — eine Annahme, die für mich immer noch die allergrösste Wahrscheinlichkeit hat sowohl wenn ich die Bedeutung dieses so leichtsinnig gehaltenen Füllhorns erwäge, als wenn ich den Linienzug der sieben Gestalten, namentlich der sieben Köpfe betrachte, der von links oben beginnend, in der Mitte sich herabsenkend, rechts wieder mit dem Puttenkopf zur gleichen Höhe ansteigend einen schönen Bogen bildet).

3. Nun aber das Wichtigste: Die Einzeldeutung, für welche die eingehenden und reichen Verzeichnisse bei Heider und Barb. de Montault uns zu statten kommen. Hier stehen von vorn herein fest die auch oben (Seite 40) schon so gedeuteten Gestalten der Superbia mit Krone und Löwen, dann der Luxuria, dieses in Aphroditeschönheit hingegossene Weib mit der strahlenden Sonne in der einen und dem Buch in der andern Hand. Als ebenso sicher kann gelten auf der linken Seite die Ira; zu ihrer Kennzeichnung dienen neben vielen andern treffenden Symbolen (Adler, Steinbock, wütender Hund, Rabe, Haken, wildflatternde Haare, zerrissene Gewänder, Pfeile, Schwert, Lanze, Löwe, Wolf, Bär, Wildschwein, Stier (Barb. de Mont I, 234), Kamel, Windhund, Bienenwolf (Häufner 601), besonders auch der Sperber und der Hahn, so der eben genannte Verfasser aus einem Physiologus:<sup>1)</sup> „dy czarnigen habent lieb chrieg v. zastoren fried. auf dem helbem führt sy ein sparber, der sein aigen geslacht peist u. iagt.“ a. a. O. 602 und Heider in seiner vergleichenden Uebersicht der in den Ausgaben des Physiologus vorkommenden Tiersymbole S. 551, vergl.

<sup>1)</sup> „Physiologus“, mit diesem Namen bezeichnet man ein aus dem frühen Mittelalter stammendes und seit Gregor d. Gr. auch kirchlich anerkanntes Lehrbuch der christlichen Zoologie, das besonders den Zweck verfolgte, die Tiere als Sinnbilder in Beziehung zu setzen zur christlichen Glaubens- und Sittenlehre. Es war bald prosaisch bald metrisch abgefasst und während des ganzen Mittelalters in den verschiedensten — europäischen und aussereuropäischen — Sprachen verbreitet.

Kraus S. 394 unter dem Zorn: gallus (Hahn). Wie die eben angeführte Physiologusstelle den Zornigen durch einen auf dem Helm sitzenden Sperber, so kennzeichnet unser Maler ihn durch einen auf dem Helm sitzenden Hahn, einen flügelschlagenden, aber natürlich nicht krähenden, sondern sich eben zum Kampfe anschickenden.

Weniger günstig liegen die Dinge für die Auslegung bei den andern rechts und links von der Ira befindlichen Figuren; bei ihnen ist die Charakterisierung teils zu sparsam teils überladen. Der erstere Mangel kann nicht sehr befremden, da der Künstler genau wusste, dass jeder Beschauer im allgemeinen eben die 6 oder 7 Hauptlaster hier finden würde und dass er, wenn er 3 oder 4 davon in konventioneller Weise mit ihren Attributen versehen hatte, um den Rest sich weniger Mühe zu machen brauchte; so mag denn die links vom Engel sichtbare, zurückgebeugte, in starken Schatten gelegte Figur, die etwas Unerkennbares an die Lippen führt, nach der Farbensymbolik (das Gelb des Neides an ihren Gewändern!) die Invidia sein, die nächste zur Ira hinüber mit ihrer üppig entblössten Brust und dem gedunsenen Gesicht die Gula (Gefrässigkeit). Die am weitesten links stehende Gestalt, die mit der einen Hand eine geneigte Säule umfasst, mit der andern (rechten) ein Schwert über eine Urne hält, kann nicht wohl etwas anderes sein als die Avaritia, der Geiz. Diese Untugend ist nach B. de Montault I, 234 neben vielen andern Symbolen auch gekennzeichnet durch die Börse, die Münzen, die sie im Busen oder in der Kiste verbirgt, und durch die Kiste oder den Geldtopf selbst. Mit dem Geldtopf, aula (altlat. olla) hat Paulus seinen „Geizhals“ dargestellt und darnach seine berühmte Komödie, in der eben dieser Topf eine so possierliche Rolle spielt, Aulularia benannt; bei Molière, der diese Plautinische fabula in seinem „Avare“ so geistvoll modernisiert hat, ist aus der olla eine elegante Kassetten geworden. Hier, auf dem Gemälde, haben wir wieder den alten Topf, besser: eine schön gebildete Urne, aus deren offen zu denkendem Halse der goldene Inhalt wie ein Feuerschein herausstrahlt. Des Weibes Blicke haften wie starr und gebannt an diesem Goldgefunkel, und ihre Hand hält das Schwert darüber, um den kostbaren Inhalt gegen jeden Eingriff zu beschützen. — Ueber die Acedia und die Beziehung, in welche etwa der Füllhorn-Putte zu ihr gesetzt werden mag, ist oben schon S. 58 geredet. Diese letztere Andeutung, ebenso was über die Avaritia, Gula, Invidia gesagt worden ist,

Plautus

mag hier mehr als Vorschlag und Mutmassung vorgetragen sein; denn es muss noch einmal gesagt werden, dass der Künstler bei diesen Gestalten mit ziemlich grosser Freiheit, um nicht zu sagen Willkür verfahren ist. Die Gesamtauffassung: dass unten die Reihe der — z. T. freilich sehr anmutig und verführerisch aufgefassten — Untugenden ihren Platz erhalten hat und dass sie der oben thronenden Versammlung der sieghaften Tugenden als Gegenstück, d. h. als eine Reihe von zu überwindenden oder zum Teil schon überwundenen Feinden gegenübergestellt wird . . . . diese Gesamtauffassung wird mir durch die Unsicherheit in gewissen Einzelfragen keineswegs erschüttert.

Mit diesen Bemerkungen soll es sein Bewenden haben. Der Schreiber des „Nachtrags“, der sich schon lange her in die schönen Rathausgemälde mit oft wiederholter liebender Betrachtung und sinnendem Forschen versenkt hat, wüsste zwar noch viele Fragen aufzuwerfen, teils um ihre Beantwortung zu versuchen, teils um zu einer solchen anzuregen: die Gesamtanordnung des grossen Deckengemäldes, der fallende Putto rechts unten, die in drei Gestalten zerlegte dämonische Macht, welche der Engel in den Abgrund schleudert, die christliche Offenbarung in der Gestalt der Minerva . . . , weiter das Deckengemälde des nördlichen Saales mit seinen interessanten Beziehungen zur Stadt Hall und vieles vieles andere! Der Verfasser des Hauptaufsatzes wird mir nicht zürnen, wenn ich sage, dass auch nach seiner fleissigen und eingehenden Arbeit noch eine reichliche Nachlese gehalten werden kann. Wie sollte das auch nicht der Fall sein! Bei einem solchen Cyklus von Gemälden, welche zeitlich durch die lange Reihe der Jahrhunderte herabschreiten und so viele bedeutende Männer darstellen, und welche begrifflich durch eine Fülle von oft fein ausgedachten Allegorien versinnbildlicht werden, und welche — endlich — verkörpert sind von einem Künstler, der zwar nicht zu den ersten Meistern gehört, immer aber seinen Pinsel mit Geist und Grazie führt und oft genug etwas von dem Hauche der grossen Maler des Cinquecento verspüren lässt — in einer solchen kleinen Welt von Kunstwerken ist der Stoff fast unerschöpflich und jedes aufmerksame Auge macht neue Entdeckungen. So möchte auch der Verfasser diese bescheidenen Bemerkungen nur eben als kleine Beiträge angesehen wissen, die teils die vorangehende Arbeit in wenigen Punkten ergänzen, teils andere Forscher zu neuer Erwägung des Gegenstandes anreizen sollen.

---