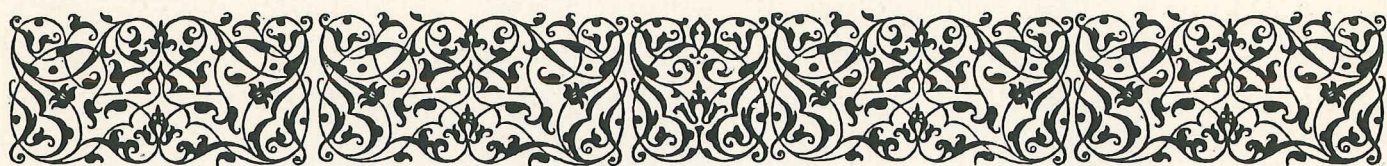


D BT



## Das Taufbecken von Badenweiler.

Von E. Gött.

**I**n einer Beilage zur Augsburger allgemeinen Zeitung aus dem Jahre 1866 (abgedruckt in unserem XIII. Hefte), worin Prof. W. Lübke den merkwürdigen Badenweiler Totentanz besprach, wies derselbe auch auf einen andern Schatz hin, den der gleiche „unwürdige Kirchenstall“ beherbergte.

Es war dies eine Schale, welche als Taufbecken diente, und eine dazu gehörige Kanne, beide nur von Zinn, aber von ungewöhnlichem Kunstwerthe. Wir geben hiemit an der Hand der beigelegten Abbildungen eine Beschreibung beider Gefäße, welche inzwischen in ein besseres Erdreich, ins badische Landesmuseum verpflanzt worden sind.

Die Schale, deren ursprüngliche Bestimmung jedenfalls eine keineswegs rituelle gewesen war — ein kunstfönniger Pfarrer jener naiven Zeit, aus der sie stammt, mochte wohl durch die wahrhaft bedeutende Schönheit des Geräthes bewogen worden sein, dasselbe eines so frommen Zweckes für würdig zu halten — ist von kreisrunder Form, nur mäßig vertieft, mit einem Durchmesser von 46,6 cm, und besteht hinsichtlich des Bilderschmuckes gewissermaßen aus zwei Theilen, dem Boden und dem Rande. Dieser Schmuck ist von einer überraschenden Fülle und doch in keiner Weise überladen. Der Künstler erreichte dies durch die weise Anordnung und geschmackvolle Architektur des Ganzen und durch die zierliche Feinheit des Einzelnen.

Im Bodencentrum, gleichsam auf dem Schildbuckel thront die Temperantia, die Mäßigkeit, oder besser die Maße, „diu mätze“, wie unsere Altvordern eine der vornehmsten Tugenden nannten, wenn es auch in manchen Punkten entschieden nicht ihre vornehmste war. Auf einer schöngeschnitzten Truhe sitzt sie, eine schlanke Frauengestalt in lustigem, durchsichtigem Byssosgewand — wie denn die schlanken Formen und die leichte, spärliche Kleidung typische Züge unseres Künstlers und seiner Zeit sind. Zu den gewöhnlichen Attributen, wie Pokal und Krug, treten hier noch ungewöhnliche andere, wie der Dreizack und der Merkurstab, wodurch der Meister seiner Temperantia die tiefste Bedeutung der königlichen Ruhe verleihen möchte, welche über alle niederen und höheren Leidenschaften herrschen müßte, über die Stürme des Meeres und der Luft ebensogut, wie über die Neigungen der Menschen, wobei er als dichtender Bildner Meer und Luft zu Göttern personificiert und seinen Spruch jedenfalls vom besondern zum allgemeinen erhebt: Götter und Menschen, die ganze Natur — alle bändige die weise Maße!

Sofort erläutert auch der Bildner jene Attribute, indem er um diese Mittelfigur die vier Elemente gruppiert. Vier Hermen theilen in kreuzförmiger Anordnung den Boden in vier Kreisabschnitte, deren jeden ein Element in ovalen, medaillonartigen Bildern ausfüllt. Rechts von der senkrecht über der Mitte stehenden geflügelten



Satyrherme sehen wir das Wasser: eine Nymphe mit der Quellenurne im Arme sitzt im Schilf am Meeresgestade; in der Linken hält sie den Dreizack und zu ihren Füßen wälzt sich ein mächtiger Delphin, entzückt von ihrem Gesange; im Hintergrunde rauscht aus dichtem Gewölk ein Regenschauer auf eine Gebirgslandschaft herab. Die zweite Herme in Saunsgestalt füllt den Raum bis zum zweiten Bilde, der Erde. Anmuthig auf eine mit Blumen und Früchten gefüllten Vase gelehnt, streut sie ebensolche Gaben über die Flur; zu ihren Füßen sitzt ein Eichhörnchen; im Hintergrunde ziehen Männer auf die Jagd in einem Palmenwalde und Hunde hetzen einen fliehenden Hirsch. Es folgt die dritte Herme, diesmal eine phantastische weibliche Figur. Sie leitet zum dritten Elemente hinüber, zum Feuer: ein nackter Mann schleudert ein Bündel Blitze auf eine flammende Stadt; seine Rechte aber hält ein breites, bloßes Schwert, ein für mein subjektives Empfinden sehr hübscher, poetischer Gedanke. Die vierte Herme und das vierte Element, die Luft, beschließen den Reigen: Auf einem Wolkenflor schwebt langhingestreckt ein Mann

mit wehendem Haar, in der Hand den Merkursstab, also der Wolkenbote. Alle Zwischenfelder sind auf das reichste mit Ornamenten, namentlich kleinen Thieren und Thiermasken, verziert, sodaß sich nicht das kleinste leere Plätzchen zeigt.

Den breiten Rand der Schale schmückt ein zweiter, selbständiger Bildercyclus, der die Sieben freien Künste darstellt.

Um die rechte Reihenfolge zu gewinnen, müssen wir links über der Temperantia anfangen und dem Uhrzeiger folgen. Zunächst treffen wir die Grammatica, das Fundament aller Wissenschaft. Auf eine Tafel mit dem A. B. C. gelehnt, trägt sie auf der ausgestreckten, flachen Rechten einen sonderbaren Gegenstand, wie den Rohbau eines Domes, vielleicht eben, um sie als den rohen Grundstock der Geistesthätigkeit zu kennzeichnen. Es folgt die Dialectica, vor einem aufgeschlagenen Buche knieend und einen undeutlichen Körper erklärend. Besser verständlich ist das dritte Bildchen, die Rhetorica, wenigstens was die Hauptfigur betrifft: ein Weib hält in der Rechten ein Herz, woraus Flammen schlagen, die Linke preßt sie gegen ihren Busen; vermuthlich hält sie einen

Panegyrikus über Herz und Liebe! Die Musica kniet mit einer Laute vor einem Notenpult und scheint eben eine schwierige Stelle zu studieren. Die Arithmetica ist mit einem Rechenapparat beschäftigt und lehnt sich an eine Tafel, die mit Zahlen bedeckt ist. Die Geometria mit Winkelmaß und Zirkel und die Astrologia mit Himmelsglobus und Wasseruhr schließen die Siebenzahl. Da aber die Eintheilung ein achttes Bild bedingt, so fügte der Künstler als Reigenführerin noch die Minerva mit Helm und Medusenschild hinzu. Die Felder zwischen den einzelnen Bildchen sind mit Masken und sehr eleganten Emblemen abwechselnd auf sehr gefällige Weise ausgefüllt.

Zum Schlusse möchte ich bemerken, daß eben diese Schale in einer Nachbildung in der hiesigen Alterthümersammlung vorhanden ist, aber leider ohne den eben beschriebenen Rand; doch vermag auch der Torso ein plastisches Zeugniß von dem Stile unsres Meisters abzulegen.

Die Kanne, offenbar von demselben Künstler, aber ebenfalls nur zufällig mit der Schale demselben religiösen Zwecke dienend, ist 30 cm hoch und in der angenehmsten Form der Renaissance gebildet. Im Gegensatz zur Schale ist ihr Bilderschmuck wenigstens der Hauptsache nach kirchlicher Art, aber in geradezu wunderlicher Weise mit profanen Ideen gemischt.

Durch zwei Reifen wird der Kannenrumpf in drei Theile geschieden, von denen der obere mit Masken, Flügelrossen und andern Zierraten bedeckt ist, während der untere höchst merkwürdige, geflügelte Teufel oder Satyrn in hockender Stellung zeigt. Der mittlere Teil trägt die Hauptarbeit. Wieder in ovalen Bildern stellt der Meister die drei Kardinaltugenden, Glaube, Liebe und Hoffnung dar. Die hier gezeichnete Seite zeigt uns den Glauben. Ueber einem liegenden Kreuze, zu dessen Fußende ein Schädel bleicht, kniet eine geflügelte, weibliche Figur, welche auf einem Altarfeuer ein Flammenopfer bringt. Rechts davon auf dem zweiten Bilde, die Hoffnung: Ein knieendes Weib, die eine Hand an die Brust gelegt, die andre zum Himmel erhoben, wie das Antlitz. Neben ihr liegt ihr Symbol, der Anker. Das seltsamste von allen dreien ist aber wohl das Bild der Liebe: Ein Weib sitzt vor

uns, mit einem Knaben auf dem Schooße, der nach einer Frucht zappelt, welche die Mutter wie spielend in der einen Hand in die Höhe hält; mit der andern pflückt sie von einem Baume ebensolche Früchte und an ihrem ausgestreckten Arme baumelt ein anderer Knabe, der in einer Hand scheinbar einen Bogen hält, also wohl Amor. Leider ist gerade diese Seite des Kruges diejenige, welche durch zerstörende Einflüsse, wie Putzen, Anstoßen und dergl. am meisten gelitten hat.

Der sehr schön geschwungene Schnabel der deckellosen Kanne ist am Rande muschelartig gerippt, der Hals mit Masken geziert und der hochgebogene, weitausgeschweifte Henkel durch ein sich rückwärts beugendes Weib gebildet, also einer der häufig vorkommenden „Sirenenhenkel“.

Der Fuß des Gefäßes ist verhältnißmäßig schlicht und vielleicht ergänzt.

Als sehr interessantes Seitenstück zu dieser Kanne ist eine Imitation einer andern desselben Bildners, gegossen in der Stolberg'schen Fabrik zu Mägdesprung im Harz, auf der städtischen Alterthümersammlung zu betrachten. Es ist fast der gleiche Krug in Größe und Form, die Abweichung in letzterer ganz unbedeutend und eigentlich nur in dem etwas weniger steil geschwungenen Schnabel beruhend. Der Unterschied besteht nur in den Bildern des Mittelstückes und in der Vertauschung der wenig veränderten Ornamente des obern und untern Feldes. Statt der drei Kardinaltugenden schildert der Meister hier drei bürgerliche. Zunächst den Krieg, bezw. die kriegerische Tüchtigkeit, einen antik geharnischten, von Waffen umstarrten Mann. Dann ein Weib mit Schale und Krug, umgeben von Garben, Fruchtkörben und traubenbeladenen Entewagen, jedenfalls darstellend: die genußfrohe Thätigkeit des Friedens. Zuletzt ein Mädchen mit einer Sackel neben einem Haufen Waffen, die eine Hand wie lehrend erhoben, vielleicht die geistige Erleuchtung und die heiteren Genüsse der schönen Wissenschaften versinnbildlichend.

Wenden wir uns jetzt von der ästhetischen Seite zur historischen und fragen wir dem Künstler und der Entstehungszeit dieser bedeutsamen Werke nach.

Schon Prof. Lübke nannte sie „Meisterstücke der besten Renaissancezeit“, allein er schrieb sie deutschen Künstlern zu. Nachträgliche Untersuchungen lehrten aber, daß beide Gefäße von François Briot gefertigt sind, obwohl das Becken die Initialen J. F. trägt und nicht wie die Kanne das Monogramm F. B. Der Arbeit nach sind sicher beide von demselben Meister und zwar von eben diesem Briot.

François Briot nun lebte laut den sehr spärlichen Lebensnachrichten über ihn um die Mitte des 16. Jahrhunderts unter Heinrich II. von Frankreich, der in dem so ereignißvollen Jahre 1547 seinem Vater Franz I. in der Regierung folgte, uns Deutschen Metz, Toul und Verdun stahl und nach zehnjähriger Regierung sein bewegtes Leben auf einem Turniere endigte. Briot's Zeit war für alle bildenden Künste eine große und fruchtbare. Noch lebten in Italien die jüngern der großen Meister des goldnen Zeitalters des Cinquecento und deren Schüler; 1545 kehrte Benvenuto Cellini von Frankreich in seine Heimat zurück und hinterließ eine Fülle von Anregungen seinen französischen Schülern, Freunden und — Weidern. Als Beschützerinnen und eifersüchtige Hüterinnen jeglicher Talente lebten die beiden königlichen Maitresses Madame d'Estampes und Diana von Poitiers, jene unter Franz I., diese unter Heinrich die fast unumschränkte Herrin, unter Umständen auch bitterböse Despotin des Geschmacks. Alle Klassen nahmen regen Antheil an den Werken der Kunst, und ein naiver Sinn

für Formenschönheit unterstützte die Künstlerwelt und bereitete einen fruchtbaren Boden zur Aufnahme ihrer Schöpfungen. Es war die Blütezeit, ja schon der Spätherbst der Renaissance, als unser Meister François wirkte, und wohl im Stillen wirkte. Unter den Sternen, die aus jenen Tagen herüberleuchten, hat sein Name einen bescheidenen Platz und Glanz; auch haben sich nur Arbeiten in Sinn von ihm erhalten. Ferner waren die Fundstätten seiner Werke meist kleine Dörfer, wie in Wallis und Badenweiler — für sie war ja Sinn gut genug. Und doch ist es seltsam, daß solche Kunstwerke den Weg in so abgeschiedene Winkel fanden; in Badenweiler könnte man die milde Hand eines Markgrafen von Baden vermuthen, der sie dem anspruchslosen Kirchlein schenkte, oder daß sie aus der Burgkapelle nach Zerstörung des Herrensitzes in die Dorfkirche wanderten. Jetzt haben die meisten Originale Meister Briot's ein schützendes Dach und die verdiente Würdigung in Museen gefunden, die meisten im Louvre und im Hôtel Clány in Paris und unsre beschriebenen, wie bereits erwähnt, in Karlsruhe.

Möge das neu aufblühende Kunstgewerbe fortfahren, aus der an diesen Orten fließenden, nie versiegenden Quelle von Formenschönheit und Formenreichtum zu schöpfen!

Anmerkung: Leider war mir das Werk der Herren Dusommerard über die Sammlungen des Clány-Museums nicht zugänglich, wo vielleicht näheres und mehreres über Meister Briot gefunden werden dürfte.

