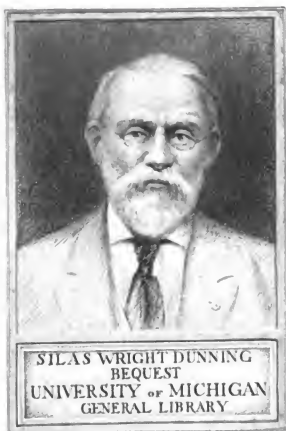


ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST



Zeitschrift für
christliche kunst ...



SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY

ZEITSCHRIFT
für
CHRISTLICHE KUNST

10

04

HERAUSGEBEN VON ALEX. SCHWETGEN, COELEN

JAHRGANG XVII

DRUCK- u. VERLAG VON L. SCHWANN, DRESSLDORE.

ZEITSCHRIFT
FÜR
CHRISTLICHE KUNST

HERAUSGEGEBEN

VON

Professor Dr. ALEXANDER SCHNÜTGEN,
DOMKAPITULAR IN KÖLN.

1904. — XVII. JAHRGANG. — 1904.

DÜSSELDORF

DRUCK UND VERLAG VON L. SCHWANN.

1904.

Fine Arts

N
7810
.Z48
v.17

Fine Art
 Drawing }
 Hacker
 6 3 54
 8805

INHALTS-VERZEICHNIS

zum XVII. Jahrgange der „Zeitschrift für christliche Kunst“.

I. Abhandlungen.

	Spalte	Spalte
Die neue Pfarrkirche in Langenberg (Rheinland). Von Joseph Prill	1	
Der mittelalterliche Tragaltar. Von Beda Kleinschmidt . . . 13, 35, 65, 97, 145, 161		
Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902. XXI. 38. <u>Sitzende Elfenbeinmadonna, französisch, im bischöflichen Museum zu Münster.</u> Von Schnütgen	23	313
XXII. 39. <u>Hochgotisches silbermontiertes Kokos-Reliquiar des Domes zu Münster.</u> Von Schnütgen	59	
XXIII. 40. <u>Drei gotische Zylinderreliquiare der Stiftskirche zu Hochelten.</u> 41. <u>Zwei hochgotische Reliquienostensoren der Pfarrkirche zu Gräfrath.</u> Von Schnütgen	91	
XXIV. 42. <u>Italienische Mantelschließe mit Emailbild, Sammlung Clemens.</u> 43. <u>Silbervergoldete Reliquienkapsel im Berliner Kunstgewerbe-Museum.</u> Von Schnütgen	117	
XXV. 44. <u>Hochgotisches Reliquiengefäß mit Bergkristallbehältern des Domes zu Münster.</u> 45. <u>Spätgotische Reliquienkapsel mit Perlmuttermedaillon, Sammlung Clemens.</u> Von Schnütgen	153	
XXVI. 46. <u>Drei Meißelche des XIV. Jahrh. aus Stahle, Paderborn, Butzow.</u> 47. <u>Spätgotische Agraffe einer St. Sebastianusbruderschaft.</u> Von Schnütgen	175	
XXVII. 48. <u>Hochgotisches Kreuzpartikelreliquiar der Pfarrkirche zu Gräfrath.</u> Von Schnütgen	219	
XXVIII. 49. <u>Figurierter Elfenbeinbecher in Silbermontierung als Reliquiar des Domes zu Münster.</u> Von Schnütgen	253	
XXIX. 50. <u>Frühgotisches kupfervergoldetes emailliertes Ciborium.</u> Von Schnütgen	271	
		XXX. 51. <u>Spätgotischer Chormantel von rötlichem Sammetbrokat mit gesticktem Schild und Stäben.</u> 52. <u>Silbergetriebene Madonnenstatuette in St. Martin zu Emmerich.</u> Von Schnütgen
		XXXI. 53. <u>Spätgotischer Kreuzifix-Leuchter aus Messing der Stiftskirche zu Cappenberg.</u> Von Schnütgen
		XXXII. 54. <u>Holzfigur einer sitzenden Madonna mit Silberumkleidung im Domschatz zu Münster.</u> 55. <u>Silbergetriebene, fast ganz vergoldete Standfigur der hl. Agnes im Domschatz zu Münster.</u> 56. <u>Standfigur des hl. Johannes Baptist.</u> 57. <u>Standfigur des hl. Apostels Petrus.</u> Von Schnütgen
		375
		Entwurf zu einem Flügelaltar hochgotischen Stils. Von Schnütgen
		33
		Zur Darstellung des Nackten in der bildenden Kunst und die Modellfrage. Von Frz. Gerh. Cremer 49, 81, 109, 165
		Zur marianischen Symbolik des späteren Mittelalters. Defensoria inviolatae virginitatis b. Mariae. Von Philipp M. Halm
		119, 179, 207
		Raphaels heilige Cäcilia. Von Karl Justi 129
		Misericordia-Bilder. Von Karl Atz 189
		Die Wiederherstellung der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf. Von Ludwig Arntz
		193, 225
		Pluvialschließen aus dem Schatz der Stiftskirche zu Tongern. Von Jos. Braun 245
		Die neue Filialkirche an der Westener Straße zu Düsseldorf-Bilk. Von Alfr. Tepe
		257
		Die Technik des Wachs-Eindruckes als Ersatz für Stickerie. Von A. Kisa 265
		Die Absisfresken in S. Maria Antiqua auf dem Forum Romanum. Von E. Wüschel-Becchi
		289

Spalte	Spalte		
Polychrome Einzelheiten von der kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Erfurt 1903. Von Johann Kuhn	299	Der einstige Fensterschmuck der durch Brand zerstörten Magdalenenkirche zu Straßburg i. E. Von H. Oidtmann	335
Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904. I. 1. Stephan Lochner (Marienaltären aus seiner Werkstatt). Von Firmenich-Richartz	321	Kunstsymbolik. Von Andr. Schmid	361
II. 2. Darstellung der jungfräulichen Mutterschaft Mariens aus dem Provinzialmuseum zu Bonn. Von St. Beissel	353	Ein Rückblick auf die „moderne Kunst“ in der internationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf 1904. I. Von F. G. Cremer	365

II. Bücherschau.

Spalte 25, 61, 95, 125, 157, 191, 223, 255, 273, 317, 343, 379.

III. Abbildungen.

Spalte	Spalte		
Die neue Pfarrkirche in Langenberg, Rheinland. (5 Abbildungen)	3—12	Zur marianischen Symbolik des späteren Mittelalters (8 Abbildungen)	181—184, 209—216
Der mittelalterliche Tragaltar. (13 Abbildungen)	15—20, 41—46, 69—70, 73—74, 99—108	Die Wiederherstellung der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf. (11 Abbildungen.)	195—198, 201—202, 227—236, 239—242
Sitzende Elfenbeinmadonna französischen Ursprungs im Bischöfl. Museum zu Münster	23—24	Hochgotisches Kreuzpartikelreliquiar der Pfarrkirche zu Gräfrath. (2 Abbildungen)	219—222
Mengelberg's Entwurf zu einem Flügelaltar hochgot. Stils. (Doppeltafel I u. II.)		Pluvialschließen aus dem Schatz der Stiftskirche zu Tongern. (4 Abbild.)	245—252
Hochgotisches silbermontiertes Kokos-Reliquiar des Domes zu Münster	59—60	Figurierter Elfenbeinbecher in Silbermontierung als Reliquiar des Domes zu Münster	253—254
Drei gotische Zylinderreliquiare der Stiftskirche zu Hochelten	91—92	Die neue Filialkirche an der Werstener Straße zu Düsseldorf-Bilk. (7 Abbild.)	257—262
Zwei hochgotische Reliquienostensorien der Pfarrkirche zu Gräfrath	93—94	Stickerie-Imitation in Wachseindruck	267—268
Italienische Mantelschließe mit Emailbild, Sammlung Clemens	117—118	Frühgotisches kupfervergoldetes emailiertes Ciborium der Sammlung A. von Oppenheim	271—272
Silbervergoldete Reliquienkapsel im Berliner Kunstgewerbe-Museum	117—118	Absisfreske in S. Maria Antiqua auf dem Forum Romanum. Grundriß	289, 293—294 und Tafel IV.
Raphaels heilige Cäcilia. Gemälde: Taf. III und Stich von Marcantonio	129, 141—142	Spätgotischer Chormantel von rötlichem Sammetbrokat mit gesticktem Schild und Stäben im Münster zu Aachen. (2 Abbildungen.)	313—315
Hochgotisches Reliquiengefäß mit Bergkristallbehältern des Domes zu Münster	153—154	Silbergetriebene Madonnenstatuette in St. Martin zu Emmerich	315—316
Spätgotische Reliquienkapsel mit Perlmuttermedaillon, Samml. Clemens	155—156		
Drei Meßkelche des XIV. Jahrh. aus Stahle, Paderborn, Bützow	175—176		
Spätgotische Agraffe einer St. Sebastianusbruderschaft	177—178		

Spalte	Spalte		
Marienaltären aus der Werkstatt Steph. Lochners, Darmstadt	325—326	Holzfigur einer sitzenden Madonna mit Silberumkleidung im Domschatz zu Münster	375—376
Spätgotischer Kruzifix-Leuchter aus Messing der Stiftskirche zu Cappenberg	333—334	Silbergetriebene, fast ganz vergoldete Standfigur der hl. Agnes im Domschatz zu Münster	375—376
Darstellung der jungfräulichen Mutter-schaft Mariens aus dem Provinzialmu-seum zu Bonn. (Tafel V.)		Standfigur des hl. Johannes Baptist 377—378	
		Standfigur des hl. Apostels Petrus 377—378	

Alphabetisches Register.

* zeigt an, daß der Text illustriert ist. — A. Anmerkung. Jh. = Jahrhundert. Sig. Sammlung.

Aachen , Münster. Spätgot. Chormantel mit gesticktem Schild und Stäben 313*.	Berlin , Kunstgewerbe-Museum. Portatile (Engel-Ahären) 73	Chorstuhlwangen 207*.
Museum. Stickerei-Imitation im Wachs-Eindruck 265*.	Silbervergoldete Reliquienkap-sel, Mitte XV. Jh. 118*.	Ciborium , frühgot. emailiertes 271*.
Admont (Steiermark), Tragaltar 18. Agraffent 245*.	Sig. Kaufmann. Flügelbilder des hl. Johannes Ev. und der Maria Magdalena 328.	Conques (Dép. Aveyron), Trag-altäre 20.
spätgot., einer Sebastianus-Bruder-schaft 178*.	Bildhauerkunst (vgl. auch Gold-schmiedekunst, Metallarbeiten).	Darmstadt , Großhl. Museum. Elfenbein-Tragaltären 36.
Altäre . Der mittelalterliche Trag-altar 13*, 35*, 65*, 97*, 145, 161.	Franz. Elfenbeinmadonna, 1. Hälfte XIV. Jh., Münster, bischöf. Mu-seum 23*.	Sig. Frau v. Lichtenberg. Marien-altären von St. Lochner 320*.
Entwurf W. Mengelbergs zu einem Flügelaltar für S. Andreas in Köln 33*.	Chorstuhlwangen aus der ehemal. Stiftskirche zu Berchtesgaden 207*.	Sig. Wittich. St. Lochner, Halb-figur der Madonna mit Kind 326.
Altenburg , Sig. Prinzessin Moritz von Sachsen. Anbetung des Christkinds von St. Lochner 329.	Holzfigur einer sitzenden Madonna mit Silberumkleidung, Münster, Domschatz 375*.	Defensoria B. Mariae Virg. 184.
Altötting (Oberbayern), Stifts-kirche, Türen des Nordportals 179*.	Entwurf von W. Mengelberg zu einem Flügelaltar hochgotischen Stils für S. Andreas in Köln 33*.	Dieboldsheim (Kr. Schlettstadt), Tragaltar 21.
Ansbach , S. Gumbertuskirche. Löwe mit Jungen auf der älte-ren Söhlbank des nordöstlichen Fensters 182.	Bologna , Pinakothek. Raphnls hl. Cäcilia 129*.	Düsseldorf , Neue Filialkirche an der Werstenerstraße 257*.
Augsburg , bischöfliches Museum. Mittelalterl. Tragaltären 16.	Bonn , Provinzialmuseum. Darstel-lung der jungfräulichen Mutter-schaft Mariens 353.	Kunsthistorische Ausstellung 1902 23*, 59*, 91*, 117*, 153*, 175*, 216*, 253*, 271*, 313*, 333*, 375*.
Ausmalung von Kirchen 235.	Brixen , Darstellungen zur maria-nischen Symbolik im Domkreuz-gang 123. Misericordia-Bild dasselbst 189.	Kunsthistorische Ausstellung 1904 321*, 353*.
Außendekoration , farbige, zu Pinzon (Tirol) 190.	Brüssel , Musée national, Trag-altar mit Schmelzarbeit 78*.	Internationale Kunstausstellung 1901 365.
Bamberg , Domschatz. Tragaltären mit Elfenbeinrelief 45. Engel-Portatile 73, 74.	Hall-Museum. Mittelalterl. Trag-altären 15.	Ecclesia und Synagoge 147ff.
Baukunst . Wiederherstellung der ehemal. Stiftskirche zu Schwarz-rheindorf 193*, 225*.	Bätzow (Mecklenburg-Schwerin), Stadtkirche, Meißelkelch 177*.	Eichstätt , Dom Tragaltären mit Elfenbeinrelief 45.
Neue Filialkirche an der Werstener-straße zu Düsseldorf 257*.	Cappenberg (Kr. Lüdighausen), Spätgot. Kruzifix-Leuchter 333*.	Eilbert , Goldschmied 67.
Nene Pfarrkirche zu Langenberg (Rheinl.) 1*.	Chormantel , spätgotischer, mit gesticktem Schild und Stäben 313*.	Elfenbeinmadonna , 1. Hälfte XIV. Jh., franz. Ursprung, im bischöf. Museum zu Münster 23*.
Beberlin , Hans, Glasmaler 311.		Elfenbein-Tragaltäre 35*.
Bemalung s. Polychromierung.		Elten (Kr. Rees), Stiftskirche, Go-tische Zylinder-Reliquiare 91*.
		Emat auf Portale zu Hildesheim 48*.
		auf anderen Tragaltären 65ff., 97.
		Emmerich , S. Martin. Silbergetrie-bene Madonnen-Statuette 315*.
		Erfurt , Knasthiator. Ausstellung 1903 299.
		Florenz , Sta. Croce. Tragaltar 18.

- Frankfurt a. M., Dom. Martertod des hl. Bartholomäus, Wandgemälde im Chor 331.
- Süddeutsches Institut. Nr. 02, 63. St. Lochner, Martyrien der Apostel 330.
- Sig. Seb. Knapp. Agraffe einer St. Sebastianusbruderschaft 178*.
- Fridericus, Kölner Goldschmied und Schmelzwirker 73.
- Fritzlar, Tragaltärchen 101.
- M.-Gladbach, ehemalige Abtei. Portatile 71.
- Glasmalerei, Einstüger Fensterschmuck der durch Brand zerstörten S. Magdalenenkirche in Straßburg 335.
- Goldschmiedekunst, Mittelalterliche Tragaltäre 133*, 35*, 65*, 97*, 145, 161.
- Elfenbeinbecher als Reliquiar, Münster, Dom 253*.
- Zylinder-Reliquiare und Ostensorien auf der kunsthistor. Ausstellung. Düsseldorf 1902 91*.
- Drei Meßkelche, XIV. Jh., aus Stahle, Paderborn, Bützow 175*.
- Spätgot. Agraffe einer Sebastianusbruderschaft 178*.
- Frühgot. kupfervergoldetes emailiertes Ciborium, Sig. Oppenheim, Köln 271*.
- Pluvialschließen aus der Stiftskirche an Tongern 245*.
- Silbergetriebene, vergoldete Standfigur der hl. Agnes, Münster 376*.
- Silbergetriebene Standfigur des hl. Johannes Baptist u. des Apostels Petrus 377*.
- Silbergetriebene Madonna, XV. Jh., Emmerich, S. Martin 316.
- Italienische Mantelschließe, XV. Jh., aus der Sig. Clemens 117*.
- Reliquienkapel im Berliner Kunstgewerbemuseum 118*.
- Kreuzpartikel-Reliquiar (Kruzifix), hochgot. zu Gräfrath 219*.
- Hochgot. Reliquiengefäß mit Bergkristallbehältern, Münster, Dom 153*.
- Spätgotisches Reliquienkapel, Sig. Clemens 106*.
- Hochgotisches Kokos-Reliquiar zu Münster i. W. 59*.
- Gräfrath (Kr. Solingen), Pfarrkirche, Kreuzpartikel-Reliquiar 219*.
- Reliquien-Ostensorien 94*.
- Granada, Museum. Altärchen mit Limoger Email 97.
- Gries b. Bozen, Malereien am Torturm der alten Burg 190.
- Halberstadt, Dom. Tafelaltar 21.
- Hildesheim, Domschatz. Tragaltar 190*.
- Tragaltärchen mit Elfenbeinrelief 48*.
- Ikongraphie der Tragaltäre 145.
- Kelche 175*.
- Klagenfurt, Romanischer Tragaltar 19.
- Köln, S. Andreas, Entwurf Mengelbergs an einem Flügelaltar 33*.
- Dom. Dombild 328.
- S. Maria im Kapitol, Tragaltärchen mit Email 75.
- Wallraf-Richartz-Museum Nr. 63. St. Lochner, jüngstes Gericht 330.
- Erzbischöf. Museum. St. Lochner, Madonna mit dem Veilchen 327.
- Sig. Oppenheim. Frühgot. emailiertes Ciborium 271*.
- Sig. Schöttgen. Tragaltärchen 21*.
- St. Ursula mit ihrer Schar und Katharina, Kölner Tafelgemälde 328.
- Schreinaltärchen 100*.
- Kruzifix, hochgot. als Reliquiar 219*.
- Kunst, Wesen und Aufgabe 365.
- Kunstsymbologie 361.
- Langenberg (Kr. Mettmann), neue Pfarrkirche 1*.
- Lette (Kr. Wiedenbrück), Tragaltar mit gravierter Platte 100.
- Leuchter. Spätgot. Kruzifixleuchter zu Cappenberg 333*.
- Limoges, Emailarbeiten 97.
- Lochner, Stephan 325*.
- London, S. Kensington-Museum. Tragaltar 106.
- Tragaltärchen mit Email 80.
- Hildesheimer Tragaltärchen 15.
- Tragaltärchen, Jaapistafel mit Miniaturen 21.
- Sig. Rock. Portatile 106.
- Löwe als Symbol der Auferstehung Christi 119, 121.
- Malerei, Absis-Fresken in S. Maria Antiqua auf dem Forum Romanum 289*.
- Misericordia Bilder 189.
- Raphaels hl. Caecilia 129*.
- Kunsthistor. Ausstellung Düsseldorf 1904 321*, 353*.
- Rückblick auf die „moderne Kunst“ 365.
- Darstellung des Nackten 49, 81, 109, 165.
- Marianische Symbolik des späteren Mittelalters 119, 179*, 207*.
- Maestri, Servatius Portatile 19.
- Melk (Niederösterreich), Schreinaltärchen 42.
- Mengelberg, W., Bildhauer 33*.
- Merseburg, Dom. Romanischer Tragaltar 19.
- Metallarbeiten, Spätgot. Kruzifixleuchter zu Cappenberg 333*.
- Metz, Dom. Tragaltärchen 16*.
- Misericordia-Bilder 189.
- Modellstehen 166.
- Modena, Dom. Tragaltar des hl. Geminianus 105.
- München, reiche Kapelle, mittelalterliches Tragaltärchen 16.
- Bayr. Nationalmuseum. Szenen aus dem Marienleben u. altsteamentliche Darstellungen (Katalog VII Nr. 685—688) 125 A 22.
- Gotisches Holzkästchen, XIV. und XV. Jh., mit Tier-Darstellungen 216.
- Wattenbacher Portatile 13.
- Teile von Chorstuhlwangen aus Berchtesgaden 207*.
- Hof- und Staatsbibliothek. Defensoria B. Mariae Virg. 184.
- Sig. Clemens. Spätgot. Reliquienkapel 156*.
- Mantelschließe, XV. Jh., mit Emailbild 117*.
- Münster, Domschatz. Verschiedene mittelalterl. Heiligenfiguren aus Holz oder getriebenem Silber 375—378*.
- Hochgot. Reliquiengefäß mit Bergkristallbehältern 153*.
- Figurierter Elfenbeinbecher als Reliquiar 253*.
- Hochgot. Kokos Reliquiar 59*.
- Bischöf. Museum. Sitzende Elfenbeinmadonna, franz. Urspr. 23*.
- Nackte Figuren in der Malerei und Bildhauerei 49, 81, 109, 165.
- Namur, Kathedrale. Schreintragaltar 40.
- Neuwerk (Kr. M. Gladb.), Klosterkirche. Marianische Symbolik. Tafelbild, XV. Jh. 354.

- Nürnberg, S. Lorenz. Prachtportal der Westfassade 180.
German. Museum. Kreuzfixus und Heilige von St. Lochner 328.
Tragaltar von Solhoferstein 21.
- Osnabrück, Dom. Tragaltären mit Elfenbeinreliefs 46.
S. Johanniskirche, Chorgestühl 214.
- Paderborn, Dom. Schrein Portatile 103.
Mekelch, XIV. Jh., 177*.
Franiskanerkloster. Tragaltar der Heiligen Felix und Blasius 107.
Paris, Louvre. Gotischer Tafelaltar aus Sayn 17.
Sig. M. le Roi. Portatile mit Emails von Eilbert 71.
Sig. Spitzer. Tragaltären 38, 78.
Perlmutter-Reliefs 156.
- Petersburg, Eremitage. Rhein. Tragaltären 38.
- Pizzen (Tirol), St. Stephanskirche. Gemälde der Fassade 190.
- Pluvialschließen 245*.
- Polychromierung von Mobilien und Bildwerken 299; einer Fassade 190.
- Raimondi, Marcantonio, Kupferstecher 143.
- Raphael 129*.
- Regensburg, S. Emmeram. Mittelalterl. Tragaltären 16, 21.
- Reliquiare. Reliquiar in Form eines Kreuzes 219*.
- Figurierter Elfenbeinbecher, Münster, Dom 253*.
zu Hochelten 91*.
Ostenorien zu Gräfrath 91*.
Hochgot. Kokos-Reliquiar zu Münster L. W. 59*.
Reliquienkapsel, Silbervergoldete, Mitte XV. Jh. 118*.
Spätgotische, München, Sig. Clemens 156*.
Ostenorium, hochgotisches, mit Bergkristalbehältern, Münster, Dom 153*.
Rom, S. Maria Antiqua auf dem Forum Romanum. Absis-Fresken 289*.
- Schleißheim, Königl. Gemädegalerie. Jungfräul. Geburt der Gottesmutter, mittelalterl. Tafelgemälde 358.
- Schongauer, Martin 342.
- Schwarzheindorf (Ldkr. Bonn). Wiederherstellung der ehemal. Stiftskirche 193*, 225*.
- Siegburg, Pfarrkirche, Gregoriusaltären 75.
Mauritusaltar 68.
- Sigmaringen, fürstl. Museum. Tragaltären mit Elfenbeinreliefs 45.
Portatile 80.
- Stahle (Kr. Höxter), Mekelch 175*.
- Stickererei, Spätgot. Chormantel mit gesticktem Schild und Stäben, Aachen, Münster 313*.
- Stickererei-Imitation durch Wachseindruck 265*.
- Strasbourg, S. Magdalenenkirche, einstiger Fensterschmuck 335.
- Symbolik 361.
marianische, des späteren Mittelalters 119, 170*, 207*.
Synagoge und Ecclesia 147 ff.
- Tierbilder in ihrer Deutung auf die hl. Gottesmutter 355.
- Tongern (Belgien), Tragaltären. Anfang XIII. Jh. 13.
- Tragaltar, der mittelalterliche 13*, 35*, 65*, 97*, 115, 161.
- Trier, Domschatz. Egbert-Schrein 77.
Tragaltären, Ende XII. Jh. 78.
Liebfrauenkirche. Tragaltar des hl. Willibrod 39, 78.
- Wachs-Eindruck als Ersatz für Stickererei 265*.
- Wiederherstellung von Bau- und Denkmälern 193*.
von Wandgemälden 237.
- Wien, Welfenschatz. Tragaltäre mit Email von Eilbert 67, 72.
Mittelalterl. Tragaltären 16.
Tragaltären der niedersächs. Schule 89.
Gertruden-Altar 88.
Andere Schreinaltären mit getriebener Arbeit 99.
- Xanten, Stiftskirche. S. Viktor-Altären 75.

Verzeichnis der besprochenen Bücher und Kunstblätter.

- Album der Dresdeuer Galerie (Farbendrucke, Seemann) 350.
- Alte und Neue Welt, 39. Jahrg. 191.
- Barsch, Über der Scholle 320.
- Baumgarten, Der Papst, die Regierung und Verwaltung der hl. Kirche 343.
- Beissel, Fiesole 345.
- Beltrami, Certosa von Pavia 351.
- Benzigers Kalender für 1905 224.
Kommunion-Andenken 32.
- Bergner's Darstellung.
- Borrmann u. Neuwirth, Geschichte der Baukunst, L. Bd. 25.
- Breviarium Grimani, herausg. von Scato de Vries, Bd. I und II 317.
- Brinkmann's Darstellung.
- Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien, IV. Aufl., 255.
- Cabrol, Dictionnaire d'Archéologie 61, 284, 379.
- Clemen, Kaiser-Friedrich-Museum 317.
- Cremer, Ölmaltechnik der Alten 382.
- Creutz's Lter.
- Darstellung, beschreibende, der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. Heft 24: Stadt Naumburg von Bergner 28. — Heft 25: Stadt Aschersleben von Brinkmann 28.
- Daun, Veit Stoß 62.
- Desclée, de Brouwer & Cie. (Bruges) Festhefte für Weihnachten und Ostern 30; für die Unbefleckte Empfängnis 287.
- Dictionnaire d'Archéologie chrét. Fasc. III u. IV 81, Fasc. V 284, Fasc. VI 379.
- Dreger, Entwicklung der Weberei und Stickererei 157.
- Dreup's Weltgeschichte.
- Dulberg, altholl. Gemälde im Erzbischöfl. Museum zu Utrecht 348.
- Die Altarwerke d. Cornelius Engelbrechtszoon und des Lukas von Leyden im Leidener Museum 349.
- Egger, der hl. Augustinus 318.
- Flugschriften des Schles. Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, Heft L. Masner, hülsl. Kunstpflege 61.

- Glücksrad-Kalender 1905 320.
Graus, *Conceptio immaculata* 379.
Grimme, Mohammed 284.
Grupp, Kulturgeschichte der röm. Kaiserzeit II. 275.
Günter, Heinrich II., der Heilige 317.
Heiden, Handwörterbuch d. Textilkunde 282.
Henner, altfränkische Bilder, X. Jg. 32; XI. Jg. 384.
Hildebrand, *Sveriges Medeltid* 95.
Hochland, I. Jg. 287.
Houben, Kirchl. Schreiner- und Holzbildhauerarbeiten 286.
Jaeger, die Klosterkirche zu Ebrach. 277.
Jarisch' Volkskalender 1905 320.
Justi, *Murillo* 350.
Kalender, Thüringer, 1905 192.
Keppler, die vierzehn Stationen, IV. Aufl. 319.
Kind und Kunst (Koch in Darmstadt), I. Jg. 255, 287.
Kirchner, Darstellung des ersten Menschenpaares 128.
Klassiker der Kunst (Verlagsanstalt, Stuttgart). I. Raffael, II. Rembrandt 29; III. Titian, IV. Dürer 279.
Kleiber, angewandte Perspektive 288.
Klingender, Befruchtung oder Zersetzung? 286.
Kommunion-Andenken von Bensger 32; von Kühlen 32; der Gesellschaft für christliche Kunst 32.
Korth, Patroninnen der Kirchen und Kapellen im Erzbistum Köln 159.
Kösters, Maria, die unbefleckt Empfängene 275.
Kühlens Andachtsbilder zur Jubelfeier der Unbefleckten Empfängnis 224.
Kommunion-Andenken und Kreuzwegstationen 31.
Kunst des Jahres (Bruckmann) 1904 286.
Kunstdenkmale des Königreichs Bayern I. Band von Bezdold, Riehl, Hager u. a., 22. und 23. Lieferung 63.
Kunstdenkmäler der Schweiz s. Naef, Heft III 26.
Kunststätten, berühmte (Seemann) 319.
Lafestrestre, l'exposition des primitifs français 316.
Lempertz, J. P. Alex. Wagner 278.
Liebfrauen-Kalender (Wien) 1905 256.
Linke, Die Malerfarben 285.
Lübke-Semran, Grundrifs 273.
Lüer u. Creutz, Geschichte der Metallkunst I. 281.
Marchand, Vom Kölner Dom zum Grabesdom 320.
Marienkalender, Regensburger für 1905 288.
Masner, Häusliche Kunstpflege 64.
Meister, Alte, Farbige Faksimiles (Seemann) IV. Jg. 160.
Meister der Farbe (Seemann), Lfg. 1 und 2 27; Lfg. 3 bis 5 160; Lfg. 6 bis 9 285.
Meister, hundert, der Gegenwart. Farbige Faksimiles (Seemann) Heft 15—21 160.
Mensen-Almanach deutscher Hochschulen 1904 224.
Naef, Südportal der Stiftskirche von S. Ursanne 26.
Nelle, Geschichte des deutschen evangel. Kirchenliedes 30.
Olson, Arbeiten der Goldschmiede Jakob Mores Vater u. Sohn 382.
v. Oer'sche Andachtsbildchen in Reproduktionen der Kunstanstalt Passavia 288.
Ottens, Zons 127.
Peintures ecclésiast. du moyen-âge (Haslem, Kleinmann & Co.) 279.
Raupp, Handbuch der Malerei 384.
Rembrandt. Reproduktionen der Zentralteile für Arbeiter-Wohlfahrts-Einrichtungen 283.
Vortrag zu Liesegang's Laternenbildern 283.
Ricorda di Roma (kathol. Verlags-Institut, München) 256.
Rieg I. Zur Entstehung der altchristlichen Basilika 125.
Denkmalkultus 28.
Riehl, Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance, II. Teil 319.
Sammlung illustrierter Heiligenleben (Kösel, Kempten) I u. II 317.
Sauer, Abteikirche zu Schwarzach 360.
Sauermann, Mittelalterl. Taufsteine Schleswig-Holsteins 344.
Schmarsow, Die oberrhein. Malerei, Mitte XV. Jh. 62.
Schmid, Kunstgeschichte des XIX. Jahrh., Bd. I 351.
Kunstgeschichte 127.
Schmid's (Florenz) Farbenholzschnitte 31.
Schottmüller, Die Gestalt des Menschen in Donatello's Werk 277.
Schrohe, Reichlara-Kloster in Mainz 384.
Schweitzer, Bilderteppiche und Stickereien in der ädt. Altertumsammlung zu Freiburg i. Br. 223.
Geschichte d. deutschen Kunst 275.
Seitz, Erörterungen über wichtige Kunstfragen, II. Heft 276.
Soengen, Maria Immaculata 192.
Sponzel, J. M. Dinglinger u. seine Werke 283.
Springer, Handbuch der Kunstgeschichte I u. III. Bd. 25.
Sterneberg, aus des Lebens Pilgerfahrt 384.
Venturi, storia dell' arte italiana II u. III 280.
Vitry u. Brière, Documents de sculpture française du moyen-âge 381.
Vitzthum, Bernardo Daddi 63.
Vries, Scato de, Breviarium Grimali 347.
Vorbilderhefte aus dem königl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin, Heft 30 u. 31 von Luer 27.
de Waal, Papst Pius X. 61.
Wandern und Reisen. II. Jg. 191.
Warte, Literarische. V. Jg. 287.
Weltgeschichte in Charakterbildern. Drerup, Homer 30.—Grimme, Mohammed 284.
Wie studiert man Kunstgeschichte? 191.
Zeitschrift für bildende Kunst 317.

Abhandlungen.

Die neue Pfarrkirche in Langenberg (Rheinl.).

(Mit 5 Abbildungen.)



Wenn ich, der freundlichen Anregung des Herausgebers dieser Zeitschrift folgend, die im Jahre 1900 vollendete Kirche zu Langenberg im Kreise Mettmann in einfachen Linienzeichnungen veröffentlichte, so glaube ich allerdings nicht der Welt ein großes Kunstwerk zu enthüllen, wohl aber für ähnliche bescheidene und beschränkte Verhältnisse einen nützlichen Wink zu geben.

Langenberg ist eine Diaspora-Gemeinde von etwa 2400 Seelen, von denen reichlich die Hälfte in dem anmutigen Städtchen selbst wohnen. Seit der Reformation hat es dort eine katholische Gemeinde nicht mehr gegeben bis zum Beginn des XVIII. Jahrh. Die wenigen noch ansässigen Katholiken gehörten zur Pfarre Hardenberg (Neviges). Infolge merkwürdiger, für sie günstiger Umstände, konnten im Jahre 1724 die an Zahl allmählich gewachsenen Katholiken sich wieder zu einer Gemeinde zusammenschließen und eine kleine Kirche bauen, die aber im Laufe der beiden Jahrhunderte und namentlich in den letzten Jahrzehnten sich immer mehr als zu klein erwies und überdies auch in baulichen Verfall geriet. Ein Neubau wurde dringend notwendig. Die unermüdete Tatkraft des Pfarrers, die freudige Opferwilligkeit der Gemeinde, die Mithilfe auswärtiger Wohltäter ermöglichten denn am Schlusse des letztverflossenen Jahrhunderts die Inangriffnahme des Baues. Durch eigentümliche Beziehungen wurde der Unterzeichnete genötigt, sich der Sache anzunehmen.

Nachdem der Versuch, ein freieres Grundstück für den Kirchenbau zu erwerben, fehlgeschlagen war, mußte man sich entschließen, den Neubau an der Stelle des alten Kirchleins zu errichten, und zwar so groß, daß er auch bei mäßiger Vermehrung der Gemeinde noch ausreiche. Der Platz bot allerdings besondere Schwierigkeiten, sowohl weil er von allen Seiten sehr eingeeengt, dazu noch ganz unregelmäßig gestaltet war, als auch, weil der alte Bau nicht einmal vor Beginn des neuen ganz niedergelegt werden konnte, da kein Platz zu finden war,

wo man das noch brauchbare Material hätte niederlegen können. An der jetzigen Chorseite läuft nämlich der Eisenbahndamm, an der Epistelseite — die Kirche konnte nicht orientiert werden — ein öffentlicher Weg vorbei, an der entgegengesetzten Seite stößt ein Nachbargrundstück an, der Hauptzugang kommt von der schmalen Turmseite her. Hier konnte glücklicherweise ein kleineres Dreieck hinzugewonnen, aber erst nach Fertigstellung des Baues in Besitz genommen werden. Die ziemlich tiefen Fundamente mußten daher stückweise angelegt werden, wie die Folge gezeigt hat, ohne Nachteil für die Festigkeit des Gebäudes. Die Enge des Platzes führte auch zu dem aus Abbildung 1 und 2 ersichtlichen Auskunfts-mittel, einen Umgang um die Kirche dadurch frei zu halten, daß man die Mauer-ecke abschnitt und den Druck der oberen Teile durch einen Bogen auf einen auf der Grenze stehenden Pfeiler übertrug.

Der Grundriß konnte im wesentlichen nichts anderes als ein glatt durchgehendes Viereck sein, wenn aber dieses Viereck nicht als Hallenkirche ausgebildet wurde, sondern als basilikale Anlage mit Kreuzschiff, so geschah es, weil diese Form kleinere Abmessungen zuließ und hierdurch wie durch das freie Heraustraten des kreuzförmigen Oberbaues dem nur aus der Nähe genauer sichtbaren Gebäude immerhin einigebes Leben verlieh. Um ein Geringes tritt das Querschiff vor die Seitenschiffsmauer vor.

Aus dem Grundriß (Abb. 1) ist ersichtlich, wie der Raum verteilt und ausgenutzt wurde. Die Eingänge sind — wegen des stark abfallenden Bodens — sämtlich in die Turmseite gelegt, die Halle des vortretenden Turmes ist dann aber vollständig für das Innere nutzbar gemacht dadurch, daß sie sich zur Kirche hin in fast voller Breite öffnet; auf den Seiten des Durchgangsbogens ist nur soviel Mauer stehen geblieben, als die statischen Rücksichten und der bequeme Anschluss des Gewölbes verlangten. Dasselbe gilt von der oberen, für die Orgel bestimmten Turmhalle. Die weite Öffnung derselben ermöglichte eine sehr angenehme Einrichtung, indem die Orgel auf die beiden Seiten verteilt wurde, den hinteren Raum unter

dem Mittelfenster das Gebläse einnimmt, und der vordere Mittelraum in Verbindung mit der vorgekragten Bühne noch ausgiebigen Raum für die Sänger bietet. Der Zugang zur Orgel geschieht durch einen dem Turm seitlich vorgelegten Treppenturm, der sowohl von außen als auch von der Turmhalle aus betreten werden kann; so ist auch durch das Türmchen hindurch der Zugang zur Kirche möglich. Damit aber nicht Unbefugte nach oben steigen können, ist die Treppe durch eine ausgebogene eiserne Gittertür abgeschlossen, die sich, geöffnet, fest an die Rundung der Mauer anlegt und so in keiner Weise den Durchgang behindert.

Das Schiff der Kirche zählt vier Joche, an die sich das Querschiff anschließt; zwischen diesem

und dem Chorschluss ist noch ein Joch eingeschoben, das in den Seitenräumen die Nebenaltäre aufnimmt. Der Chorraum erhebt sich um vier Stufen über den Kirchenboden, drei von diesen liegen hinter dem oben er-

wähnten Zwischenjoch, eine reicht bis zur Mitte desselben und trägt die Kommunionbank. Es ist dies eine erfahrungsgemäß sehr praktische Einrichtung, eine breite (70 cm) Stufe vor der Kniebank des Kommuniongitters bietet einer zweiten Reihe von Personen Raum zum Knien und hindert jedes Drängen bis zur Kommunionbank selbst; nur eine Stufe darf es aber sein, weil sonst der erste Zweck wieder behindert, und ausserdem für ältere Leute das Steigen unnötig erschwert würde. Zwischen dieser Stufe und den Vierungspfeilern bleibt noch genügend freier Raum zum Durchgehen. In den Seitenkapellen musste der Abschluss, um vor den Altären genügend Raum zu lassen, dem Rande der Stufe näher gerückt werden; bei großer Zahl der Kommunizierenden, etwa bei einer Mission, könnten aber auch diese Abschlüsse, vor denen etwa 28 cm als Kniebank übrigbleiben, nö-

tigenfalls noch als Kommuniongitter benutzt werden.

Den Altarraum einige Stufen höher zu legen, ist in jüngster Zeit mit Recht wieder üblich geworden, denn die gottesdienstlichen Vorrichtungen wie der Altar selbst gewinnen dadurch, auch wird für die Kirchenbesucher der Blick auf den Altar freier; zu tadeln aber wäre es, wenn man die Stufen unmittelbar vor die Kommunionbank legen wollte.

In der schrägen Chorwand an der Epistelseite ist eine Piscina angebracht, deren Granitplatte so breit ist, dass sie als Kredenzisch genügt und beim feierlichen Hochamt für den Kelch vollkommen ausreichenden Platz bietet. Die beiden Seitennischen enthalten flache

Kufen mit Abflussrohr, die eine für das von der Handwaschung bleibende Wasser, die andere, unter Verschluss gehaltene, mit breiterer Öffnung, dient als Sakrarium. Ein weites Tonrohr geht durch die Mauer bis

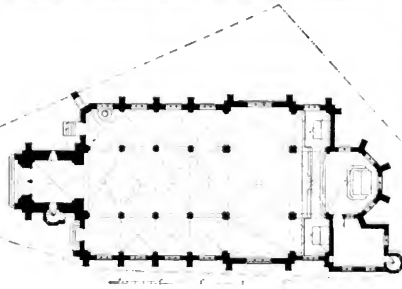


Abb. 1. Grundriss.

in den Erdboden hinein. Es ist jedenfalls diese, an mittelalterliche Vorbilder anknüpfende Einrichtung besser, als das die Öffnung des Sakrariums sich im Fußboden befindet, jeder über dasselbe hinschreitet, und beim Reinigen der Kirche das schmutzige Wasser eindringen kann. Die mittelalterliche Piscina sollte wegen ihrer Zweckmäßigkeit allgemein wieder aufgenommen werden, um so mehr, als sie überdies auch den einfachsten Kirchen Gelegenheit bietet, doch wenigstens einen architektonischen Schmuck anzubringen, der die aufgezwungene Armut und Nüchternheit des Ganzen etwas mildert und um so angenehmer wirkt, als er ganz natürlich und ungesucht erscheint.

Neben dem Eingang zu der geräumigen Sakristei ist die Chorwand von einem Fenster durchbrochen, hinter dem, seitlich durch eine niedrige Holzwand abgetrennt, sich in der

Sakristei ein Gebetswinkel mit dem Blick auf den Altar befindet, eine Einrichtung, deren Annehmlichkeit für die Priester ich nicht hervorzuheben brauche. Die kleine Holzwand zwischen dem Fenster und der Tür schützt zugleich die Sakristei vor den neugierigen Blicken in der Kirche befindlichen Kinder.

Eine besondere Taufkapelle lässt sich bei den örtlichen Verhältnissen nicht anlegen, auch kein Teil des Baues für eine solche vollständig abtrennen, darum wurde der Taufstein im untersten Seitenschiffsjoche der Evangelienseite auf einer breiten Unterstufe aufgestellt. Ein schmiedeeisernes Gitter wird sie umgeben und von dem offenen Raum abschließen (s. Grundriß). Die Kanzel findet ihre Stelle an einem der dem Chore zunächst stehenden Vierungspfeiler, die beiden Beichtstühle in den Seitenschiffen.

Da das Terrain nach der Chorseite hin stark abfällt, so bot sich die Möglichkeit, unter der Sakristei und dem Chor noch reichlich hohe, luftige Räume anzubringen, die bei den lokalen Verhältnissen sehr erwünscht waren. Von außen kommt man durch den hellen Unterraum der Sakristei, der für Blumen und Geräte benutzt werden kann, in einen kleinen, unter dem ganzen Chor sich hinziehenden Saal, in dem die Übungen des Gesangschores, Katechesen usw. abgehalten werden können. Unter dem Querschiff und den Seitenchörchen nach der Gartenseite ist dann noch ein ge-

räumiger Keller für Gerätschaften ausgespart. Der hohe und helle Dachraum über der Sakristei wird als Paramentenkammer benutzt und steht mit den unteren Räumen durch eine Wendeltreppe in Verbindung, deren Umhüllung, ein auf der Ecke stehendes Türmchen, zu einem wirksamen Schmuck für das schlichte Gebäude wird.

Einfach wie der Grundriß ist nämlich auch die ganze Entwicklung des Baues. Mit voller Absicht wurde auf alle willkürlichen ornamentalen Zutaten verzichtet, dagegen auf klare Anordnung, gute Verhältnisse der einzelnen Teile zueinander, sorgfältige Ausbildung aller Glieder um so mehr Wert gelegt. Das im einzelnen nachzuweisen, hat keinen Zweck; soweit es sich um die Proportionen im ganzen, um die Form der einfachen Maßwerke, der Bögen u. dgl. handelt, spricht die Zeichnung für sich selbst, und der Sachkundige wird nicht um leicht die beabsichtigten Beziehungen, sondern auch die Gründe für die einzelnen Anordnungen herausfinden.

Bezüglich des Innern sei nur kurz auf folgendes hingewiesen.

Die Seitenschiffe haben ziemlich genau die halbe Höhe (7 m) des Hauptschiffes, während die Breite etwas mehr als die Hälfte der Mittelschiffbreite beträgt, ein Verhältnis, welches bei kleineren Kirchen den Seiten noch eine angemessene Höhe sichert und jeden Schein des Gedrückten fernhält, anderseits aber auch den aufstrebenden Charakter des Hauptschiffes unbeeinträchtigt läßt. Die Stützen, auch in der Vierung,

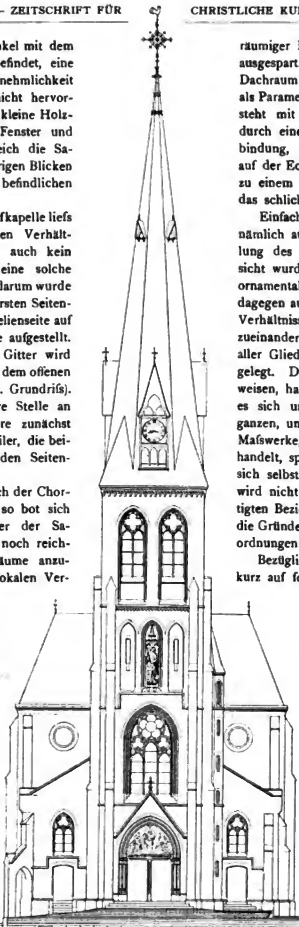


Abb. 2. Vorderansicht.

sind einfache Rundsäulen, auf deren blattlosen Kapitalen sich Dienste erheben, um die Gewölbe aufzunehmen und die Längenteilung der Kirche auch in den oberen Teilen zu betonen. Am Choreingang und in den Wandecken sind die Dienste bis auf den Boden herabgeführt. Der Seitenschub der Gewölbe wird im Langschiff von Strebebögen unter den Seitenschiffsdächern aufgenommen.

Die Fensteranlage ist aus dem Längsschnitt (Abb. 4) ersichtlich, im Chor und Oberschiff zweiteilige Fenster mit Dreipaß, im Querschiff dreiteilige, mit reichem Maßwerk, im Seitenschiff ganz einfache dreiteilige, einfach, weil eine Maßwerkbekrönung dieselben zu niedrig hätte erscheinen lassen. Die kleinen Fenster über den Arkaden sind mit einer Blendnische bis auf ein in Kapitalhöhe laufendes Gesims herabgezogen, wodurch für sie selbst ein besseres Ansehen erzielt und auch die Dreiteilung der Gesamthöhe stärker betont wird. Das große Fenster des Turmes steht erheblich höher, einmal, damit es von Innen nicht hinter der Orgelbühne zu sehr verschwinde, und dann, damit im Aufsern die Höhenentwicklung des Turmes sich harmonischer gestalte. Die Orgel-

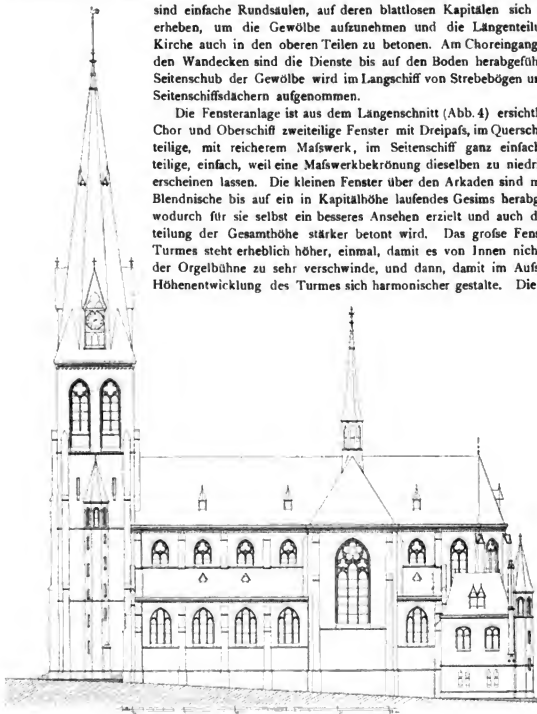


Abb. 3. Seltenansicht.

bühne ist in mehreren breiten Stufen abgetrept, was sowohl der Aufstellung der Sänger als auch der Höhe der unteren Turmhalle zugute kommt.

Es könnte kleinlich erscheinen, daß auf diese und andere Einzelheiten ausdrücklich hingewiesen wird, aber wo die Umstände fordern, daß auf alles Kleine und Unbedeutende geachtet und jedes Kleine zum allgemeinen Zweck ausgenutzt werde, da dürfen auch der-

artige Kleinigkeiten erwähnt werden. Es wird ja gewiß ein Architekt, der mit ganzer Liebe einem Werke seine Arbeit widmet, nicht achtlos an all diesen Dingen vorübergehen, aber daß auch zuweilen leichten Sinns über Schwierigkeiten weggehüpft wird, statt daß man eine befriedigende Lösung versuchte, oder daß die Vorteile, die oft in unscheinbaren Kleinigkeiten liegen, gar nicht ausgenutzt werden, kann man an mehr als einem neueren Beispiel bestätigt

finden. Es sei hier noch auf eine andere Kleinigkeit hingewiesen. Weil das Chor nur sehr kurz sein konnte, so ist, um dem Auge auch in geringer Höhe eine etwas längere Seitenlinie — gewissermaßen eine Verlängerung des Chores — zu bieten, zwischen Chor und Vierungspfeiler ein in leichter Schmiedearbeit gehaltener Leuchterbalken angebracht, der auch bei festlichen Gelegenheiten als solcher benutzt wird.

In bezug auf die äußere Gestaltung genügen einige wenige Bemerkungen. Das abfallende Terrain hätte an die Anlage einer Terrasse, auf der die Kirche sich aufbaute, denken lassen, indes ließen doch die beschränkten Raumverhältnisse, auch bei dem vorbeiführenden Wege, es geratener erscheinen, die Strebpfeiler bis auf den Boden durchzuführen. Wie die tiefer liegenden Teile für den Keller der Sakristei benutzt sind, läßt die Zeichnung erkennen. Obwohl die Kirche nur mäßig groß ist, wurde doch der Vierung ein Dachreiter aufgesetzt, weil der Mittelpunkt, in dem von vier Seiten her die Dächer zusammenstoßen, eine Hervorhebung, ein Hinauswachsen in die Höhe verlangt, auf das man nur im äußersten Notfalle verzichten

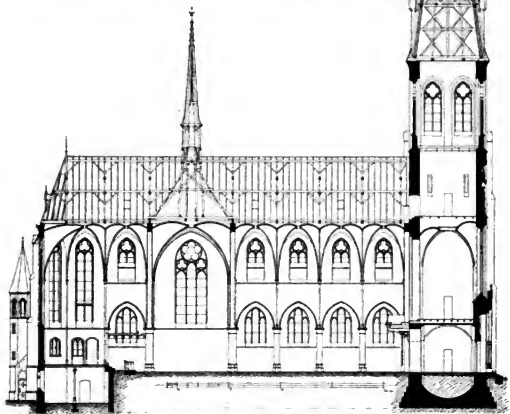


Abb. 4. Längenschnitt.

sollte. Andererseits wurde von Mauergiebeln am Querhaus abgesehen, weil bei der nur mäßigen Länge des Gebäudes und bei der durch die Bodenneigung bewirkten großen Außenhöhe der dem Chor zugewandten Teile die Querschiffarme für den nahen Beschauer sonst unverhältnismäßig hoch geworden wären. In den ganzen Bau fügt sich die jetzt angewandte ziemlich steile Abwalmung sicherlich besser als ein hochaufragender Giebel. — Der Turm geht in seiner Hauptmasse senkrecht bis zum obersten

Geschosse durch, ist aber in den unteren Teilen erbreitert und verstärkt durch Strebpfeiler, deren selbständige Funktion durch die von den Turmgesimsen ganz unabhängige Höheneinteilung zum Ausdruck gebracht wird. Beim Quaderbau würde diese Anordnung wohl nicht günstig wirken, sondern nähere Beziehung mit der Geschosfeinteilung gefordert werden. Wegen der hohen Lage des großen Fensters der Orgelhalle ist das mit dem Dachgesims der Kirche in gleicher Höhe herumlaufende Gurtgesims nach

oben gekröpft; über demselben dienen Nischen zur Erleichterung wie zur Verzierung der Mauer und die mittlere von ihnen zur Aufnahme einer Statue des Kirchenpatrons, des hl. Erzengels Michael.

Die Dachausbauten am Turmhelm sind in dieser Form erst in den Plan aufgenommen worden, als man sich nachträglich zur Anbringung einer Uhr entschloß. Wegen der niedrigen Lage der Kirche mußten die Zifferblätter möglichst hoch angebracht werden. Es sei noch erwähnt, daß die Last des Glockenstuhles allein auf den fast undurchbrochenen Seitenmauern ruht und auch beim Schwingen nur diese, und zwar in ihrer Längenrichtung, in Anspruch nimmt.

Bezüglich des Materials sei noch bemerkt, daß der Bau in guten Ringofenziegeln sorgfältig ausgeführt ist, die Kanten der Mauern u. Strebepfeiler sind in Blendziegeln hergestellt, die Einfassungen der Fenstergewände in Formziegeln. Gesimse, Abdeckungen, Maßwerke, auch im Innern die Pfeiler, Dienste und Rippen sind — weil Werkstein zu teuer geworden wäre — aus Stampfbeton hergestellt und

haben sich gut bewährt. Im allgemeinen kann man die Anwendung eines künstlichen Steines statt des Natursteines nicht empfehlen, denn letzterer ist immer vornehmer und edler; wo aber die Anwendung desselben durch die Verhältnisse unmöglich gemacht ist, habe ich kein Bedenken, zu dem Kunststein, der in neuester Zeit ebenso fest wie schön hergestellt wird, meine Zuflucht zu nehmen. Freilich darf er nur für Stücke in Anwendung kommen, die nach Richtscheit und Zirkel gebildet sind, nicht für freies Ornament, das unbedingt, und wäre es nur die einfachste Kreuzblume, aus natürlichem Stein gearbeitet sein soll. Die Kreuzblume auf dem Portalgiebel z. B. ist denn auch von natürlichem Sandstein.

Von der Innenausstattung der Kirche möchte ich nur den Bilderzyklus der Fenster kurz erwähnen. Während die Fenster des Oberschiffes und die Seitenfenster des Chores hauptsächlich als Lichtspender behandelt sind, haben jene des Chorschlusses und der Querarme wie auch die der Seitenschiffe reicheren Bilderschmuck erhalten, die letztgenannten dreiteiligen allerdings nur in der mittleren Abteilung. Hier ist in dem Seitenschörchen der Epistel- (Männer-)seite der gute Hirt, gegenüber die unbefleckte Empfängnis dargestellt. Die vier Fenster im Seitenschiff enthalten einerseits Vertreter der Stände: die hl. Joseph, Heinrich, Franziskus, Engelbert, anderseits des Frauenberufs und der Lebensalter: Agnes, Ursula, Elisabeth, Anna. Zugleich sind diese Figuren mit den acht Seligkeiten in Beziehung gesetzt, wie auch noch lokale Gründe die Wahl beeinflusst haben. Im Querschiff ist Jesus in der Erniedrigung und Erhöhung der Gegenstand. Das eine der großen Fenster enthält als Hauptbild Christus am Kreuze und darunter drei kleine Bilder aus dem Leiden, das andere die Auferstehung und drei

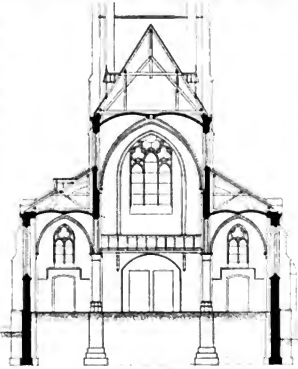


Abb. 3. Querschnitt.

kleinere, in denen die Glorie des Verherrlichten kund wird. Die drei Fenster des Chorschlusses endlich sind dem Kirchenpatron, dem hl. Michael, gewidmet und stellen ihn dar: in der Mitte als Kämpfer Gottes und Besieger des Drachen, rechts davon (vom Altar aus gerechnet) als Beschützer der Kirche, links als Führer der Seelen beim Gericht. In den großen Dreipässen darüber sind mit Beziehung auf die Hauptbilder und durch Engelgruppen in entsprechender Darstellung mit ihnen in Verbindung gesetzt — in der Mitte Gott Vater als Weltherrscher, rechts der Gottsohn als Herr der Kirche, links der hl. Geist als Spender der Gnade.

Essen.

Joseph Prill.

Der mittelalterliche Tragaltar.

(Mit 13 Abbildungen.)

Fortsetzung von Bd. XVI, Sp. 323 ff.

III.

A. Tafelförmige Tragaltäre.

Von den tafelförmigen Altären, welche nur aus dem Steine und einer schlichten Holzplatte bzw. einem einfachen Holzrahmen bestehen, braucht hier weiter nicht die Rede zu sein; die vorhandenen Exemplare sind bereits früher aufgezählt worden. Wir beschränken uns auf die kunst-archäologisch irgendwie beachtenswerten Monumente. Die künstlerische Ausstattung haben sie zumeist durch Metallplatten erhalten, welche durch Gravierung, Niello, Treibarbeit oder Email verziert sind. Diese verschiedenen Techniken bieten uns die erwünschte Grundlage für eine weitere Gruppierung.

a) Da tritt uns zunächst in Süddeutschland eine kleine, aber beachtenswerte Gruppe entgegen, welche in der Geschichte der romanischen Goldschmiedekunst eine nicht unbedeutende Rolle spielt. Die dieser Schule angehörigen Werke zeigen „eine besonders reiche Ornamentation mit Tier- und Pflanzenornamenten im Tremolierstich“. Es gehört dazu an erster Stelle das vielbesprochene Portatile im Nationalmuseum zu München, das aus dem Kloster Wattenbach bei Miltenberg in Unterfranken stammt (33 × 23 × 25 cm). Die Eichenplatte, worin man den Marmorstein eingelassen hat, ist mit vergoldeten Kupferplatten bekleidet. Aus der Vergoldung sind auf der Deckplatte neben Pflanzenornamenten einige Tiergestalten herausgeschabt, während der Boden fünf Medaillons mit den Bildern Christi und der Kardinaltugenden in derselben Technik zeigt. Christi Bild ist umgeben von der Inschrift: *Hic Pater et Logos necnon Paraclitus agios*. Die griechischen Worte berechtigen nicht dazu, wie es geschehen ist, das Werk griechischen Arbeitern zuzuschreiben.⁸⁷⁾ Riehl, welcher den Wattenbacher Altar zuerst in die kunstgeschichtliche Forschung einführte, hatte ihn anfangs für eine Arbeit aus der 2. Hälfte des XII. Jahrh. gehalten, ebenso dann Neumann und Graf. Neuerdings ist Riehl nochmals auf das schöne Monument zurück-

⁸⁷⁾ Über griechische Inschriften an romanischen Ornamenten siehe Humann, „Ein Schwert mit byzantinischen Ornamenten im Schatze des Münsters zu Essen“ (1899), Sep.-Abdr. 24f.

gekommen, um es der Zeit Kaiser Heinrichs II. zuzuschreiben. Dieser letzten Datierung kann man völlig bestimmen. Die Ähnlichkeit der Ornamentierung an dem Wattenbacher Altar und dem Missale Heinrichs II. (jetzt Münchener Staatsbibliothek, Cim. 57) und einigen andern Werken jener Periode läßt es wohl als sicher erscheinen, daß derselbe der blühenden Goldschmiedekunst im Anfange des XI. Jahrh. seinen Ursprung verdankt.⁸⁸⁾

Mit dem Wattenbacher Altar gehört ein Portatile der (ehemaligen) Sammlung Spitzer in Paris zusammen, deren Verkauf im Jahre 1890 zirka zehn Millionen Francs eintrug. Das Spitzer'sche Portatile (26 × 23 × 1,5 cm) hat als figuralen Schmuck der Deckplatte das Opfer Abrahams, Melchisedechs und Aarons, ferner Christum in der Glorie, ihm zur Seite Petrus und Paulus, Nikolaus und Blasius. Der Boden zeigt die fünf Medaillons des Wattenbacher Altars, statt der Figur Christi ist in der Mitte aber das Agnus Dei eingraviert. Auch die Technik der Herstellung ist dieselbe. Die Bekleidung ist vergoldetes Silberblech, die Figuren an der Deckplatte zeigen den goldenen Untergrund, während am Boden die Figuren in Gold stehen geblieben sind. Außer der Technik verweisen dieses kostbare Stück die hll. Nikolaus und Blasius, sowie die Reliquien des hl. Kilian im Innern nach Süddeutschland, es entstand um dieselbe Zeit wie der Wattenbacher Altar.⁸⁹⁾

— Ein Schrein-Portatile im „Welfenschätze“ mit gleicher Bodenplatte ist später zu erwähnen.

⁸⁸⁾ Vergl. Riehl, „Sitzungsbericht der philologisch. Klasse der bayer. Akad. der Wissenschaften“ (1886) 172 ff. mit 2 Taf. Ders., „Die bayer. Kleinplastik der frühromanischen Zeit“ in „Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns“ (1894) Sep.-Abdr. 12 ff. Schmid, Wolff, „Deutsches Kunstgewerbe um das Jahr 1000“ in „Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereins“ (1895) 46 f. „Kataloge des bayer. Nationalmuseums“ „Romanische Altertümer“ von Graf (1890) Nr. 198 (mit Abb.). Eine Zusammenstellung der zu dieser Gruppe gehörenden Monumente bei Swarzenski, „Regensburger Buchmalerei“ (1901) 54 Anm. — Der bei Kuhn, „Kunst-Geschichte“ II S. 350 abgebildete angeblich aus Bamberg stammende Altar ist wohl identisch mit dem Wattenbacher.

⁸⁹⁾ Abb. Rohault de Fleury, pl. 343. Vergl. Neumann, a. a. O. S. 141. Vöge, „Eine deutsche Malerschule“ (1891) 120 f.

Ein tafelförmiger Tragaltar mit gravierter Metallbekleidung findet sich ferner im Kensington-Museum zu London und im Hall-Museum zu Brüssel, wohin ersteres aus Hildesheim, letzteres aus Köln gelangte. Das Hildesheimer Altärtchen ($38 \times 23 \times 2 \text{ cm}$) mit Porphyrrstein ist von einer vergoldeten Kupferplatte mit Szenen aus dem Leben Jesu (Geburt, Kreuzigung, Himmelfahrt) und mit zahlreichen Heiligen u. a. Godehard, Michael, Benno, Vinzenz verziert, während an der Rückseite die Kreuzigung eingraviert ist. Gott Vater hält das Kreuz mit dem Gekreuzigten in seinen Händen, aus seinem Munde geht die Taube des Hl. Geistes hervor und vermittelt so die Verbindung zwischen Vater und Sohn, zu seiner Seite rechts Petrus und Pankrätius, links Paulus und Bonifacius, und zu Füßen des Gekreuzigten in kleinen Medaillons die Brustbilder der Soldaten Simplicius und Faustinus. Aus dem Ende des XII. Jahrh.⁹⁰⁾

Der Brüsseler Altar ($29 \times 18 \text{ cm}$), zuerst durch Heidehoff weitem Kreisen bekannt gemacht, mit einem gedagerten Stein u. kupfervergoldeter Umkleidung zeigt in den Ecken

die an Altären seltene Darstellung der vier nackten, Urnen ausgießenden Männer mit den Beischriften: Euphrates, Geon, Phyon, Tigris. An den Langseiten sieht man Seraphim mit ausgebreiteten Händen, an den Schmalseiten Engel, welche Wasser ausgießen. Heidehoff hielt dieses Werk mit ausgeprägt romanischem Laubwerk für eine karolingische Arbeit.⁹¹⁾ — Belgien besitzt noch ein schlichtes Altärtchen mit rotem Marmorstein und verzierendem Laubwerk sowie den vier Evangelisten in den Ecken auf vorgoldetem Kupferblech in dem Kirchenschatz zu Tongern ($12,7 \times 9,5 \text{ cm}$). Aus dem Anfang des XIII. Jahrh.⁹²⁾ — In

Deutschland finden sich romanische tafelförmige Portaltia mit gravierter Metallbekleidung in der „Reichen Kapelle“ zu München ($23 \times 16 \times 2 \text{ cm}$), aus Bamberg, grünlicher Porphyrrstein in Holzrahmen mit silbervergoldeter Einfassung, neben dem Stein eingraviert: die Kreuzigung, die Madonna, zwanzig Brustbilder von Heiligen, um 1200 mit der Inschrift: *Omnes isti sancti qui sunt huc inscripti illorum sanctuarium est hic*,⁹³⁾ in St. Emmeran zu Regensburg ein Porphyrr in Holzeinfassung mit vergoldetem Silberblech laut Inschrift vom Bischof Konrad im Jahre 1189 konsekriert,⁹⁴⁾ in der Kathedrale zu Metz ($25 \times 20 \times 3,5 \text{ cm}$) mit Achatplatte und Silbereinfassung, worauf die gravierte und niellierte Halbfigur Christi und die vier Evangelistensymbole, der Längsstreifen mit

Ochs und Löwe, in der Mitte wohl das Lamm ist verloren gegangen, und romanisches Laubornament, an den Seiten gestanzte Metallstreifen mit Sirenen, Kranichen und tanzenden Figuren, um, 1200,⁹⁵⁾ (Abb. 1), — im „Welfenschätze“ ein Portaltia ($24,5 \times 22 \times 3 \text{ cm}$) mit Bergkristall und sechs auf Silberblech gravierten Heiligen und gepref-



Abb. 1. Tragaltar im Domschatz zu Metz.

ten Rankenornamenten (XI. Jahrh.) — sowie ein anderes ($33 \times 24 \times 3,2 \text{ cm}$) mit Achatstein in zwei Silberrahmen, welche mit achtzehn teils gravierten, teils gestanzten Figuren verziert sind, eine vortreffliche (südslavische?) Arbeit des XIII. Jahrh.⁹⁶⁾ Endlich ist noch das schöne Altärtchen aus Öttingen im bischöflichen Museum zu Augsburg ($34 \times 25 \times 2,6 \text{ cm}$) zu erwähnen. Der Stein ist von getriebener Arbeit umgeben, (ab-

⁹⁰⁾ Hefner-Alteneck, »Trachten« (2. Aufl.), Taf. 100. Sighart, »Geschichte der bildenden Künste in Bayern« I, 260.

⁹¹⁾ H. von Waldendorff, »Regensburg in Vergangenheit und Gegenwart« (1896) 354. Die Jahreszahl scheint späterhin zugefügt, das Altärtchen jünger zu sein. Vergl. Janner, »Bischöfe von Regensburg« II (1885) 204.

⁹²⁾ »Bulletin de la société d'archéologie de la Moselle« VI (1863) 82, 137, 178.

⁹³⁾ Naumann, a. a. O. S. 142, 168.

⁹⁰⁾ Abb. The South Kensington-Museum, »Examples of the Works of art.« (London 1860) No. 10, 1873.

⁹¹⁾ Heidehoff, »Ornamentik des Mittelalters« (Nürnberg 1853) Lief. VIII, 3.

⁹²⁾ Reusens, »Archéologie« I, 434; Thys, »Notre Dame à Tongres« (1866) 107.

wechselsnd Palmetten und Vögel), auf den vier Ecken sieht man Abel, Melchisedech, Moses und Witwe von Sarepta in Grubenschmelz. Die Rückseite ist ganz mit einer Kupferplatte bedeckt und zeigt die an Altären seltene Darstellung der Kreuzigung Christi zwischen der Ecclesia und Synagoga, diese mit verbundenen Augen, zerbrochenem Speer und Krone in den Händen, jene mit Kreuzesfahne und Kelch, worin sie das Blut aus der Seite Christi aufangt. Diese in einen Kreis eingeschlossene Darstellung wird umgeben von den vier Kardinaltugenden, in den Ecken sieht man die vier Evangelistensymbole. Die Darstellungen der Unterdecke sind durch Gravüre und Schmelzfirnis hergestellt. Die Arbeit stammt aus der Mitte des XII. Jahrh. und ist in der Maasgegend entstanden.⁹⁷⁾

Gotische Tafelaltäre mit graviertem Metallbkleidung haben sich minder zahlreich erhalten. Bekannt sind uns geworden: ein Altar aus der Abtei Sayn bei Koblenz (nacheinander in der Kollektion Dubrege-Dumenil, Soltikoff, Sellière) jetzt im Louvre (30 × 26 cm), Porphy in Holzrahmen mit vergoldeten Kupferplatten, auf den Ecken die Evangelisten-Symbole, an den Langseiten Petrus und Andreas, Stephanus und Laurentius, zwischen ihnen unter Kristall zwei Bischöfe als Miniaturbildchen. An den Schmalseiten sind zwei Elfenbeinreliefs eingelassen, wohl das einzige Beispiel eines mit Elfenbein verzierten Tafelaltars. Die noch romanischen Reliefs zeigen oben die Kreuzigungsgruppe, unten die Muttergottes mit dem Jesusknaben zwischen zwei Bischöfen, darunter die Inschrift: *Thidericus Abbas III. dedit*. Der Donator regierte die Abtei von

1240—1275.⁹⁸⁾ — Aus ders. Zeit stammt ein Portatile der früheren Samml. Stein in Paris; Porphy in Silberrahmen (26 × 14 × 1,5 cm): an den Schmalseiten sieht man oben die Kreuzigung, unten das Agnus Dei, je zwischen zwei Evangelistensymbolen, an den Langseiten Maria und Johannes, sowie zwei Engel. — Der hochgotischen Zeit gehört der schöne Altar im Stifte Admont in Steiermark an, eine Amethystplatte, in Holzrahmen mit Silberbkleidung. Auf der Vorderseite sieht man in zwölf vierpaßförmigen Einfassungen oben Christus sitzend zwischen Petrus und Paulus, unten in drei Gruppen die Anbetung der Magier, an den Langseiten zwei Apostel und

die vier Evangelistensymbole, in den Zwickeln Blätter und Propheten — alles in so vortrefflicher Technik und Modellierung, daß das Altärchen zu den besten derartigen Arbeiten seiner Zeit gezählt werden muß. Die Rückseite zeigt gestanzte Kreuz und Wappen. Laut Inschrift wurde es im Jahre 1375 von Abert von Sternberg, Bischof von Leitomischl in Böhmen konsekriert. — Einen gut erhaltenen Tragaltar fand ich unlängst im



Abb. 2. Sammlung Schnütgen, Köln

Kirchenschatze von Santa Croce zu Florenz; der bräunlich geaderte Marmorstein (ca. 11 × 20 cm) ist zunächst von einem vergoldeten Metallrahmen, dieser von einem rot angestrichenen Holzrahmen (ca. 25 × 35) umgeben; der Metallrahmen ist mit ornamentalen Ranken und an den Ecken mit den gestanzten (später hinzugefügten) Evangelistenzeichen versehen; Ende des XIII. Jahrh.

b) Von Tafelaltären mit gestanzter oder getriebener Metallbkleidung, womit auch einzelne der bereits aufgezählten Monumente verziert sind, verzeichnen wir noch die roma-

⁹⁷⁾ Abb. Schmid, a. a. O. S. 252 f. »Zeitschr. f. christl. Kunst« XV 135. — Nach v. Falke ist es eine Arbeit aus der Werkstatt des Godefroid de Claire aus Huy (um 1160). Vergl. »Deutsche Schmelzarbeiten« von v. Falke u. Frauberger, S. 73. Taf. 76 u. 77.

⁹⁸⁾ Abb. Laib und Schwarz, a. a. O. Taf. X⁵. Viollet le Duc, »Dictionnaire du mobilier« p. 20.

⁹⁹⁾ Abb. Rohault de Fleury, pl. 378.

¹⁰⁰⁾ Abb. »Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission« V, (1860) Taf. I, Fig. 1 und 2.

nischen Portatilien im Domschatze zu Merseburg und Maestricht und in der Kapelle des Gurker Domkapitels zu Klagenfurt. Das erste besteht aus einem Eichenklotz ($35 \times 22,5 \times 6,8$ cm), worin oben der Altarstein eingelassen war. Die Seiten waren mit getriebenen Metall-(Messing?) Plättchen bekleidet, von denen noch folgende erhalten sind: Maria Verkündigung, Geburt Christi, Ochs, Esel und Stern, Passionsgruppe, Petrus und Paulus und einige andere Heilige. Es ist eine Arbeit von archaischer Roheit aus dem XII. Jahrh.¹⁰¹⁾ — Das Altärchen in Maestricht ($19 \times 15 \times 6$ cm), gewöhnlich Servatius-Portatile genannt, da der hl. Servatius es benutzt haben soll, besteht aus einem großen Serpentin, der in ein Holzkästchen eingelassen ist; letzteres ist auf der obren Seite und an den Seitenrändern mit gestanzten Laubornamenten bekleidet.¹⁰²⁾ — Der Altar zu Klagenfurt ($31 \times 25,5 \times 5$ cm) mit Verdantico und vergoldeten Silberplatten zeigt auf der Deckplatte die Evangelisten-Symbole und Christus und Maria in gemischter Technik; die Haupttrisse sind durch Goldpunze eingepreßt, die feineren Partien graviert; an den Langseiten erscheinen zweimal dieselben Figuren: Christus zwischen Maria und drei Aposteln. Die Wiederkehr derselben Figuren erklärt Hann durch die Anwendung geschnittener Stempel; an den Seiten gestanztes Blattwerk mit beflügelten Drachen. Die seltene Technik verleiht dem Monumente einen besonders Wert. Italienischer (?) Herkunft. Um 1200¹⁰³⁾ — An die beiden



Abb. 3. Sammlung Schnütgen, Köln.

von P. Braun publizierten Altärchen im Domschatz zu Freiburg i. Br., deren ornamentale Verzierung teils durch Stanzen teils durch Punzen ausgeführt wurde, sei hier nur kurz erinnert (s. »Zeitschr. f. christl. Kunst« XVI, 41 ff.).

c) Von Tafelaltären, deren vorzüglichster Schmuck durch Email erfolgt, wissen wir außer dem Augsburger Portatile nur den vielfach erwähnten Fides-Altar zu Conques (Dép. Aveyron) zu nennen, wohin er aus der nahen Abtei Foy gelangte (29×20 cm). Der Altarstein — eine Alabasterplatte — ist von einer Metallplatte umgeben, die mit Filigran, Edelsteinen und Emailmedaillons fast ganz bedeckt ist. Letztere repräsentieren an den Schmalseiten Christus und das Agnus

Dei, an den Langseiten Maria und die hl. Fides, (mit Inschrift um quadratförmigen Nimbus) und zwei unbekannte Heilige, in den Ecken die Evangelistensymbole. Die Emailbilder sind durch Zellen-schmelz hergestellt, was dem Monumente nicht zuletzt seine Bedeutung verleiht. Es wegen dieser Technik und wegen des

quadratförmigen Nimbus mit Labare und Bock einem byzantinischen oder italienischen Künstler zuschreiben, geht aber nicht an, ebensowenig wie man mit Rupin die Deckplatte als ehemaligen Buchdeckel bezeichnen darf, weil er damit eine allerdings große Ähnlichkeit hat. Die schöne Arbeit stammt aus dem Ende des XI. Jahrh. — Wir verzeichnen gleich hier noch ein zweites Altärchen zu Conques ($24 \times 14 \times 4,6$ cm), dessen roter Porphyrstein von einem mit Perlen und Filigran reich verzierten Silberrahmen eingefasst wird. Figurenschmuck trägt das Monument nur an den Seitenflächen, worauf unter rundbogigen Arkaden Christus, Maria, die Apostel und Evangelisten eingraviert sind, die Gravüren wurden durch Glasfluß ausgefüllt. Die ganze Arbeit zeigt eine große Korrektheit und Sorgfalt in der Ausführung. Wo aber entstanden diese beiden Monumente? Mit Molinier möchten wir den Verfertiger dieser schönen Altären unter den Laienbrüdern

¹⁰¹⁾ »Ban- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen«, Kreis Merseburg (Halle 1883) 129 ff. Fig. 131 ff.

¹⁰²⁾ Bock et Willemsen, »Antiquités sacrées de S. Servais et de Notre Dame à Maestricht« (1873) 77 (mit Abb.). Der Schatz von S. Servais enthält noch zwei Steinplatten in Metallfassung aus dem XIII. Jahrh., welche ehemals wohl als Tragaltäre dienten.

¹⁰³⁾ Hann in »Carinthia I« »Mittel des Geschichtsvereins für Kärnten« 86 (Klagenfurt 1896) 85 ff. Ebendas. S. 15 wird ein Portatile mit Serpentinstein und Dekoration aus grünem und rotem Wachs bei Konservator Gräßer zu Guttaring in Kärnten erwähnt.

der reichbegüterten Abtei S. Foy suchen, die nach dem Berichte eines alten Chronisten durch den Abt Begon III. (1087—1107) mit Evangelientexten und andern Kostbarkeiten bereichert wurde.¹⁰⁴ Auf dem zweiten Altar wird Begon ausdrücklich durch eine Inschrift als Urheber dieses Werkes bezeichnet, welches im Jahre 1106 konsekriert wurde.¹⁰⁵

d) Endlich sollen noch einige Tafel-Altäre erwähnt werden, deren Ausstattung nicht durch verzierte Metallbekleidung, sondern auf andere Weise bewerkstelligt wurde. Es sind dies durchweg Monumente aus gotischer Zeit. Da ist in dem Dom zu Halberstadt¹⁰⁶ ein Altar aus einer Marmorplatte in starkem Eichenrahmen mit eingesetzten, gotisierenden Ornamenten (12 × 10,5 cm), — im Kensington Museum zu London¹⁰⁷ eine Jaspistafel in Holzrahmen mit acht Glasplättchen, worunter Miniaturgemälde der Evangelistensymbole und von vier Heiligen (29 × 22 cm) — im Germanischen Museum zu Nürnberg¹⁰⁸ vom Jahre 1499 eine Platte von Solenhofer Stein in Rahmen von mehrfarbigem Holze (46 × 46 cm) — zu Diebolshheim bei Schlettstadt¹⁰⁹ ein Stein mit italienischer Marqueterie, im Jahre 1501 der Kirche geschenkt (24 × 17,5 × 1,2 cm) — in St. Emmeran zu Regensburg¹¹⁰ ein Stein (Verdeantico) in Holzfassung, konsekriert 1526 von Weihbischof Peter Kraft.

Den Schluß dieser ersten Gruppe mögen zwei schlichte Altärchen der Sammlung des Herrn Domkapitular Dr. Schnütgen (Köln)

bilden. Das erste hat fast quadratische Form (35 × 34 cm) und besteht aus einem Schieferstein in modernem, kunstlosem Holzrahmen. Die eine Seite des Steines zieren fünf Kreuze mit gleich langen, ausladenden Balken, vier kleinere in den Ecken schließen ein größeres in der Mitte ein; auf dieser Seite wurde jedenfalls die Konsekration vorgenommen. Auf der Rückseite des Steines sind drei Jagdhörner angebracht, zweifellos das Wappen des Geschenkgebers. Das Monument stammt wohl aus dem Ende des XVI. Jahrh. (Abb. 2).^{110a} — Besser erhalten ist das zweite Altärchen. Der Stein befindet sich noch in der ursprünglichen Holzfassung, die ihn auch an der Rückseite bekleidet; es ist ein einfacher, bräunlich angestrichener Holzrahmen, der mit quadratischen Mustern verziert ist (31 × 42 cm). Der Kalkstein von oblonger Gestalt (30 × 19 cm) ist durch eine bandartige Verzierung in sieben Felder von verschiedenem Umfange eingeteilt. In dem mittlern, größern Felde sieht man ein von der Lanze verwundetes Herz, dessen engere Umrahmung ein Spruchband, dessen weitere, sehr dekorative Einfassung ein großer, das Ganze beherrschender Strahlenkranz bildet. Die obern kleinern Felder sind größtenteils von zwei nageldurchbohrten Händen, die untern Felder von zwei ebenfalls aus Wolken herausragenden Füßen ausgefüllt; den noch freien Raum dieser Felder, die an einer Ecke eine halbkreisförmige Erweiterung mit einem Kreuzchen haben, nimmt ein Blattornament ein. Es braucht wohl kaum gesagt werden, daß hier die heiligen fünf Wunden des Erlösers dargestellt sind, deren Verehrung namentlich im Franziskaner-Orden immer sehr in Übung war. Das Altärchen stammt wohl aus einer Franziskaner-Kirche, wie die zwischen Hand und Fuß der linken Seite angebrachten Buchstaben *F M* (Fratres Minores) vermuten lassen. Auf der entgegengesetzten Seite gibt die Zahl 1524 die Entstehungszeit desselben an. An der Vorderseite des Rahmens befindet sich eine geschlossene Versenkung, durch welche die Reliquien in den vorne ausgehöhlten Stein geschoben wurden, ein einfaches, aber merkwürdiges Denkmal. (Abb. 3).

(Forts. folgt.)

Amaseo (Italien). Beda Kleinschmidt, O. F. M.

¹⁰⁴) »Chronicon monasterii Conchensis, sp. Martène, »Thesaurus nov. anecdot.« III, 1388.

¹⁰⁵) Vergl. außer den beiden Monographien: Darcel, »Trésor de l'église de Conques, Paris 1861. und Bonillet, »L'église et le trésor de Conques, Mâcon 1863 (beide mit Abb.). »Annales archéologiques« XVI, 77. Rohault de Fleury pl. 344. Rupin, »L'œuvre de Limoges« p. 72 (Fig. 134—137). Labarte, »Histoire« I, 420; III, 28. Bock, »Byzantinische Zeitschrift« 336 f. Moliner, »Histoire générale« IV, 117, der die Hypothese Rupins ebenfalls ablehnt. Über den viereckigen Nimbus vergl. Didron in »Annales archéologiques« IV, 290.

¹⁰⁶) Hermes, »Der Dom zu Halberstadt« (1896) 126. Ein dasselbst S. 131 abgebildetes und als Reisealtärchen bezeichnetes Monument ist nur Devotions-Diptychon. Vergl. ferner Döring, »Bau- und Kunstdenkmäler von Halberstadt« (1902) 275. 296.

¹⁰⁷) Rohault de Fleury V, 41.

¹⁰⁸) »Katalog der im Germanischen Museum befindlichen kirchlichen Gegenstände« (1871) Nr. 5.

¹⁰⁹) »Bulletin monumental« IX, 78.

¹¹⁰) v. Walderdorff, »Regensburger« S. 354.

^{110a}) Ein Wappen mit drei Jagdhörnern führte das Geschlecht von Goor oder Goer. Vergl. F a h n e, »Denkmale der Gräff. Familie von Bochoth, (Köln 1857) IV, 10.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XXI. (Mit Abbildung.)

38. Sitzende Elfenbeinmadonna französischen Ursprungs im Bischöflichen Museum zu Münster (Katalog Nr. 558).

In sehr geschickter Verwendung des Elphantenzahns ist diese 18,5 cm hohe Madonnenfigur fast vollrund herausgeschnitzt, so daß der Stuhl, auf dem sie sitzt, halbrund ist, mit Einschluß der den fünf Segmenten eines achteckigen Sternes ähnlichen Rückenlehne. Der Kopf der Madonna ist breit, daher der Schädel stark betont, die Distanz zwischen den beiden Schlitzaugen ungewöhnlich groß, der breite Mund an der Seite zu lächelnder Miene aufwärts gezogen. Um dieses von stark gewellten Haarstrahlen eingerahmte Haupt ist ein kurzer Schleier geworfen, den aber ein Stirnband (ursprünglich wohl Zinnenkronc) zusammenfaßt. Der Hals ist stark gebaut, der Abfall der Schultern nicht so schlank, wie gewöhnlich, und auf denselben machen sich die Zipfel des Mantels bemerkbar, die durch eine über die Brust herabfallende Kette gehalten werden. An diese Kette greift in nativer Geberde das auf dem linken Knie der Mutter

hockende Kind, welches etwas maniert das breite krollige Köpfchen hält, über der Tunika einen Mantel tragend, auf dem an der Schulter die linke plumpe Hand der Mutter ruht, deren Rechte, nur noch ein formloser Stumpf, vielleicht das Zepter hielt. Da der Künstler offenbar ein besonderer Liebhaber und Meister des Faltenwurfes war, so hat er ihn hier sehr gepflegt, und nicht leicht wird ein Schofs gefunden werden, der in einem solchen Reichtum und

Ebenmaß die Draperie gestaltet zeigt, als bei dieser Madonna, nicht leicht in so gefälliger Umhüllung das Knie, als bei diesem Kinde. Nicht in schematischer Weise scheinen hier die Sack- und Schleifalten geordnet, sondern

in durchaus selbständigem Gefüge, und die Art, wie sie in ungewöhnlichem Tiefschnitt sich entwickeln, bald flach, bald etwas wulstig, immer gefällig und harmonisch, verdient besondere Beachtung. Daß dieses edle Figürchen in Frankreich in der ersten Hälfte des XIV. Jahrh. entstanden ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Daß unser Figürchen auch in der diskreten Art, mit welcher das Elfenbein hinsichtlich der Färbung behandelt zu werden pflegte, koloriert war, versteht sich eigentlich von selbst, ergibt sich aber auch aus den erhalten gebliebenen Resten, wie sie in dem Gold der Mantelkette, in dem grünlichen Ärmelfutter, sowie in dem rötlichen Polimentgrund für die Vergoldung der Haare noch deutlich genug erkennbar sind.

Schon seit dem Schluß des XII. Jahrh. waren diese sitzenden Madonnen in Frankreich ungemein be-

liebt; fast immer sitzt das ganz bekleidete Kind, von der linken Hand der Mutter gehalten, auf deren linken Knie, wie diese, nach vorne schauend mit langlichem Gesicht, das auch der Mutter eignet, und schmale Parallelfalten gliedern die Gewänder. Erst allmählich ergab sich, im Fortschritt des Naturalismus, die freiere Bewegung des Kindes im Spiel mit der Mutter, das rundliche Antlitz, die schwerere Drapierung.

Schäufgen.



Bücherschau.

Geschichte der Baukunst, bearbeitet von Richard Bormann und Joseph Neuwirth. I. Die Baukunst des Altertums und des Islam im Mittelalter von Bormann. Mit 285 Abbildungen. Leipzig 1904. E. A. Seemann. (Preis 8,50 Mk.)

Der Plan, die verdienstvolle Architekturgeschichte Lübke's wieder aufzuerstehen zu lassen, hat zu dem Entschlusse geführt, dieses neue selbständige Werk herauszugeben, welches 3 Bände umfassen soll und wegen seiner Verfasser mit dem größten Vertrauen aufgenommen werden darf.

Wie begründet dieses Vertrauen ist, beweist bereits der I. Band, der die Baukunst des Altertums, also Ägyptens, Babyloons und Assyriens, Vorderasiens, Persiens, Griechenlands, Etruriens, der Römer und Sassaniden, im Anhang, des Islam behandelt. Dank der zahlreichen Entdeckungen der letzten Jahre nicht nur in Ägypten, Indien, Persien, sondern auch in den um das Mittelmeer gelagerten Ländern, deren Bau- und Kunstmaler den Hauptgegenstand der Darstellung bilden, verfügt der Verfasser nicht bloß über einen viel größeren Denkmälerschatz, auch die Beziehungen der einzelnen Kulturvölker untereinander, über die gerade aus den Monumenten ungeahnte Aufschlüsse sich ergaben, erscheinen in neuer Beleuchtung. Der Zusammenhang zwischen der mykenischen und ägyptischen wie phönizischen Kultur trat hervor, und schon im Beginne der europäischen Kultur macht der Gegensatz zwischen Orient und Occident sich geltend, der für so viele Bauformen den Schlüssel bietet. Erst der Griechen verschafft ihnen die eigentliche Durchbildung, damit die Universalität; und Alexander der Große ist ihr größter Verbreiter, bevor noch die Römer sich denselben bemächtigt hatten im Sinne der Ausbildung, die sie ihnen später gaben. Wie auch sie wieder abgelöst wurden durch den orientalischen Einfluß und seine byzantinischen Errungenschaften, fällt noch in den Rahmen dieses Bandes, der auch über die neupersische Baukunst des Altertums wie über die mohammedanische Architektur des Mittelalters manches Neue zu sagen weiß, alles an der Hand gut ausgesuchter, sumeist wenig bekannter Abbildungen, die zum größten Teil auf Zeichnungen beruhend, daher auch viele Grundrisse umfassend, den klaren frischen Text recht anschaulich illustrieren.

K.

Handbuch der Kunstgeschichte von Anton Springer. I. Das Altertum, VII. Auflage, völlig umgearbeitet von Adolf Michaelis. Mit 783 Abbildungen im Text und 9 Farbdrucktafeln. Leipzig, E. A. Seemann. (Geb. 9 Mk.) — III. Die Renaissance in Italien, VII. Auflage, völlig umgearbeitet von Adolf Philipp. Mit 319 Abbildungen im Text und 16 Farbdrucktafeln. (Geb. 8 Mk.)

Der außerordentliche Erfolg des Springer'schen Handbuchs, das, nach kaum drei Jahren, wieder eine neue Auflage verlangte, ist dem Glanze des Namens zu danken, aber auch dem Bemühen des Verlegers, es vor der Gefahr des Alters zu bewahren, gegen

das, auf diesem so überaus flüssigen Gebiete, kein Buch geschätzt ist. Haben die neuen Autoren schon die beiden letzten Auflagen mit mancherlei Zusätzen und Veränderungen versehen, die ihren Zweck erreichten, so ist jetzt mit Recht die Parole viel durchgreifender Umgestaltung des Werkes ausgegeben, und das es diese erträgt ist ein neuer Beweis für seine Gediegenheit.

In der neuen Gestalt liegen der I. u. III. Band vor, von denen jener die Umarbeitung viel mehr erforderte und fand, als dieser.

Professor Michaelis, Springer's Freund, behauptet in dem Bereiche der antiken, namentlich der alten griechischen und römischen Kunst schon lange eine führende Stellung, und kaum einer hat, wie er, die enormen Forschungsergebnisse der beiden letzten Jahrzehnte verarbeitet. Die unzähligen Einzelheiten hat er systematisch zusammengestellt, vornehmlich auf dem Gebiete der Architektur, so daß besonders die hellenistische und römische Kunst, die, obwohl der altgriechischen an Erhabenheit nicht ebenbürtig, wegen ihres immensen Einflusses auf das folgende Jahrtausend von der größten Bedeutung ist. Überall treten die Fortschritte in der Erkenntnis hervor, dank einer Gelehrsamkeit, die sich im Verzicht auf die literarischen Nachweise Gewalt antun misst, im Interesse der nicht vorwiegend aus Gelehrten, sondern aus Lernbegierigen bestehenden Leser. Der Illustrationsapparat hat gleichfalls sehr erhebliche Verbesserungen und Vermehrungen erfahren, so daß er auf der höchsten, jetzt erreichbaren Spitze angelangt ist.

Dr. Philipp hat sich bereits als der berufenste Bearbeiter des III. Bandes bewährt, aber in dem Umstande, daß gerade die italienische Renaissance die starke Seite Springer's bildete, mag er Erschwerung seiner Aufgabe gefunden haben. Er hat sie vortrefflich gelöst durch mancherlei Zusätze, durch vielfache Verbesserungen, namentlich auch durch bestimmtere Fassungen, wie sie Springer nicht selten erschwert wurden durch das Streben nach geistvollen und originellen Deutungen. Auch hier hat die Ausstattung an Klarheit wie an Reichtum erheblich gewonnen.

Schöttgen.

Kunstdenkmäler der Schweiz. Heft III. Das Südportal der Stiftskirche von S. Ursanne von Alhert Naef. Genf 1903. Chr. Eggismann & Co.

Als die Fortsetzung der in dieser Zeitschrift XV, 349 besprochenen Publikation erscheint das vorliegende Grosfolioheft, welches aus einer Zeichnung, einer photographischen Aufnahme und drei Farbtafeln dieses Portals besteht, nebst dessen eingehender Beschreibung. Was nämlich diesem Portal des XII. Jahrh., das aus je 3 Säulen sich aufbaut, die in halbkreisförmigen Wulsten sich fortsetzend, ein Tympanon einschließen mit figurenreichem Relief und je einer flankierenden Figurennische, besondere Bedeutung verleiht, ist vor allem die erhaltene Polychromie. Sie war durch zahllose Übermalungen verdeckt, aber der

Verfasser hat große Mühe aufgewandt, die ursprünglichen Farbentöne festzustellen und auf 3 Tafeln wiedergzugeben, die grelle Farben (namentlich rot und grün) mit matten abwecheln lassen. Die reichen Kapitälle (eins mit der Darstellung des Wolfes in der Schule), das aus dem thronenden Heiland, den beiden Apostelfürsten, der knienden Figur des Titularheiligen Ursicino und 7 Engeln zusammengesetzte Bogenfeld, die beiden sitzenden Nischenfiguren der Gottesmutter und des Patrons sind in lebhaften Farben polychromiert, die Zwickel mit je einem großen, direkt auf die Quadern gemalten Drachen geschmückt. — Dieser Beitrag zur Außenbemalung der Kirchen, die in letzter Zeit vielfach die Aufmerksamkeit erregt hat, verdient wegen ihrer umfassenden und geschlossenen Art besondere Beachtung.

8.

Die Vorbilderhefte aus dem Kgl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin bringen in 30 und 31 Kronleuchter und Laternen. Text von Hermann Luer. Berlin 1903. E. Wasmuth.

Die Einleitung informiert über die geschichtliche Entwicklung der Kronleuchter, die bis in die altchristliche Periode zurückreichen, (während die ältesten Laternen romanische Formen zeigen), sie scheiden sich in die mehr der älteren Zeit eigentümlichen Radleuchter und in die mehr der späteren Zeit geläufigen Armluchter, an denen namentlich der Messingguss, vom XV. Jahrh. an, sich betätigt hat. Gute Exemplare dieser Art erscheinen hier abgebildet, auch in den Ansäufnern des XVII. und XVIII. Jahrh., und darzwischen behaupten sich die Leuchterweibchen als vorwiegendes Profangerät. — Von Laternen und Hängelampen zeigen sich hier allerlei Abwandlungen in Gelbguss und Eisengeschmiede, aber erst vom XVII. Jahrh. an, und bei der Mannigfaltigkeit der Formen und Techniken bieten die 15 trefflichen Tafeln jedes Heftes manches willkommene Studienmaterial.

D.

Meister der Farbe. Liefg. 1 u. 2. Leipzig. E. A. Seemann. Bevor noch die vortrefflichen farbenphotographischen Serien: „Alte Meister“ und „Hundert Meister der Gegenwart“ desselben Verlages ihren Abschluss gefunden haben, sucht er seine ungewöhnlichen Erfahrungen auf dem Gebiete der Dreifarbentechnik in den Dienst der gegenwärtigen Malerei Europas zu stellen, durch Faksimileabbildungen von Kunstwerken, die namentlich auch ihrer Farbenstimmung die Berühmtheit verdanken. Monatlich soll ein Heft mit 6 Bildern und Text (Jahrespreis 24 Mk.), in schwarzem Umschlag, von Hauptmeistern des Kolorits, auf schwarzem Karton, ein charakteristisches Werk auf die denkbar anschaulichste Weise wiedergeben, also eine internationale Galerie der bedeutendsten Farbenkünstler schaffen helfen. — Die beiden ersten Lieferungen bringen Gemälde der Schweden Anders Zorn und Carl Larsson, der Holländer Jan Veth und Willem Maria, des Dänen Julius Paulsen, des Russen Ilya Repin, des Spaniers Ignacio Zuloaga, der Pariser Carrié-Belleuse und Alfred Roll, des Münchener Franz Simm, des Berliner A. v. Menzel, endlich das Beethovendenkmal von Max Klinger. Sämtliche

Tafeln sind vortrefflich, einige staunenswert, daher sehr geeignet, mit den großen koloristischen Meistern der Gegenwart bekannt zu machen, und die jede Tafel erläuternde Textseite ist eine Charakteristik aus berufenster Feder. Mithin alles durchaus empfehlenswert.

Schütgen.

Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung. Von Alois Riegl. Wien und Leipzig 1903. W. Braumüller. (Preis 1,60 Mk.)

Das Bedürfnis nach einer Reorganisation der öffentlichen Denkmalfpflege (in Österreich) hat den Verfasser, als Mitglied der Zentralkommission, an dem Versuche bestimmt, die wichtige und dringliche Frage der Lösung näher zu bringen durch gründliche Untersuchung der verschiedenen Denkmalwerte und der aus ihnen sich ergebenden Folgerungen. Mit der feinen Unterscheidungsgabe, die ihm eigen ist, prüft er zunächst die geschichtliche Entwicklung dieser Werte, die bekanntlich in der neuesten Zeit in ein neues Stadium getreten ist. Die Erinnerungswerte werden festgesetzt: der Alterswert, der historische Wert, der gewollte Erinnerungswert; ihnen gegenüber machen sich die Gebrauchswerte geltend, die sich als einfache Gebrauchswerte und als Kunstwerte besonders, letztere als Neuheitswert, oder als relativer Kunstwert. Der Unterschied zwischen der früheren und jetzigen (allen absoluten Kunstwert leugnenden) Auffassung, zwischen der kirchlichen und profanen Anschauung tritt überall zu Tage, und die malvolle, aber bestimmte Art, wie dabei die Rechte der Kirche gewahrt werden, berührt sehr wohlthuend, obwohl die Unterscheidung zwischen Stadt- und Landkürer hinsichtlich der Vorliebe für Alters- oder Neuheitswerte bei den deutschen, wenigstens den norddeutschen Ländern nicht zutreffen dürfte.

B.

Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen. XXIV. Heft. Die Stadt Naumburg. Bearbeitet von Dr. Heinrich Bergner, Pfarrer zu Nauchwitz. Mit 162 Textabbildungen, 20 Lichtdrucktafeln und 1 Stadtplan. Halle 1903. Hendel. (Preis 10,— Mk.) — XXV. Heft. Die Stadt Aschersleben. Bearbeitet von Dr. Adolf Brinkmann, Gymnasialoberlehrer in Zeitz. Mit 100 Textabbildungen, 26 Lichttafeln und 1 Stadtplan 1904. (Preis 6,— Mk.)

Dem in dieser Zeitschrift, XVI, 190, besprochenen Bande Halberstadt sind bald die beiden vorliegenden gefolgt, von denen der eine (Naumburg) den Halberstädter hinsichtlich der Architektur nahezu erreicht, der Plastik noch übertrifft, der andere (Aschersleben) manches bis dahin Unbekannte bietet.

Naumburg hat einen Bearbeiter gefunden, wie es ihm verdiente, und er hat sich der Beschreibung mit vollkommener Hingebung gewidmet, Klarheit vor allem in die baulichen und plastischen Verhältnisse des Domes gebracht, dem der Löwenanteil zufällt. Der Hauptsache nach ist er von der Mitte des XII. bis zur Mitte des XIV. Jahrh. ausgeführt, und der Schmuck, den er namentlich im XIII. Jahrh. durch die reichen naturalistischen Blattkapitälle, die

Wasserspeier, die 17 Stifterfiguren und 8 Reliefs erhalten hat, übertreffen an Originalität und künstlerischer Bedeutung alle anderen Schöpfungen dieser Zeit. Auch die Bildhauer der folgenden Jahrhunderte haben immerhin Beachtenswertes geleistet, und die Glasmalerien aus dem Beginn des XIV. Jahrh. gehören zu den besten Leistungen dieser Glanzepoche, während die Tafelmalerien erst Bedeutung erlangen durch die Mitwirkung Cranach's. Die Kleinkunstgegenstände sind nicht außergewöhnlicher Art, die Profanbauten der späteren Epochen aber bemerkenswert auch wegen ihrer vorzüglichen Ornamentik, den späteren Nachklängen der erstaunlichen Erzeugnisse im XIII. Jahrh., deren Ergreifung und Verherrlichung durch den Verfasser die kostbarste Partie des vorzüglichen Buches bildet — Aschersleben wird durch diesen in bezug auf Text und Illustration des Lobes würdigen Band eigentlich erst in die Kunstgeschichte eingeführt, da es bisher auffallend wenig Beachtung gefunden hatte gegenüber seiner archäologischen Bedeutung. Wenn hier nämlich auch keine Kunstwerke ersten Ranges begegnen, so doch zahlreiche Denkmäler charakteristischer Art vom Schluß der romanischen Periode durch die folgenden Jahrhunderte bis in die Barockzeit. Die Frühgotik ist durch die Franziskanerkirche, sogar durch ein Profanhaus, die Hochgotik durch die Stephanskirche, die Spätgotik namentlich durch die bedeutenden Festungswerke vertreten, die Renaissance durch manche Profanbauten; die Skulptur hat mannigfache Pflege gefunden, noch mehr, vom XV. Jahrh. an, die Malerei, und die Geschlossenheit von allen diesen Monumenten drückt der interessanten Stadt den Stempel einheitlicher origineller Entwicklung auf. Schöttgen.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. I. Bd. Raffael. Des Meisters Gemälde in 202 Abbildungen. Geb. 5,— Mk. II. Bd. Rembrandt. Des Meisters Gemälde in 405 Abbildungen. Geb. 8,— Mk. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.

Wie die Literatur, so hat die Kunst ihre Klassiker; ihre Werke zum Gemeingut zu machen durch gute und billige Gesamtausgaben, ist ein sehr schöner Zweck, dem bei Anwendung der richtigen Mittel der Erfolg nicht ausbleiben kann. — Im vorliegenden Falle, da es sich um Werke der bildenden Kunst, zunächst der Malerei handelt, ist der Beginn in jeder Hinsicht tadellos; die äußere, durchaus handliche und ansprechende Erscheinung, der innere Gehalt hinsichtlich des Reichthums und der Ausführung, der Anordnung und Übersicht, endlich der erstaunlich wohlfeile Preis. — Die Serie beginnt mit Raffael und Rembrandt; ihr Herausgeber ist Adolf Rosenberg, der für die Vortrefflichkeit der mit den Abbildungen einiger Handzeichnungen illustrierten biographischen Einleitung volle Gewähr leistet. Die Durchlesung ihrer 34 bzw. 36 Seiten bereitet auf die Betrachtung der Autotypen vor, die einzeln oder paarweise die Seiten füllen, der Chronologie im allgemeinen folgend. Sämtlichen Abbildungen liegen photographische Aufnahmen der allerersten Ateliers zugrunde, und daß selbst von den Rembrandtschen Gemälden keines minderwertig reproduziert ist, beweist die Leistungsfähigkeit des in dieser Hinsicht übrigens längst

bewährten Verlages. — Neben den ausgiebigen Unterschriften in 3 Sprachen erleichtert die Register: Chronologisches Verzeichnis der Gemälde, Aufbewahrungsorte und Besitzer der Gemälde, Verzeichnis der Gemälde nach den Gegenständen, in jeder Hinsicht die Orientierung, so daß den Kunstgelehrten wie Künstlern, den Kunstfreunden wie Interessenten noch niemals so günstige Vordingungen für das Studium geboten sind. — Weitere Meister sollen folgen, zunächst Michelangelo, Dürer, M. v. Schwid. B.

Weltgeschichte in Charakterbildern. I. Abt. Altertum. Homer von Dr. Engelbert Dierup. Mit 105 Abbildungen. (Pr. in Leinwandband 4 Mk.)

Um die Anfänge der hellenischen Kultur ist es dem Verfasser zu tun, um Homer, als den Repräsentanten der ältesten epischen Poesie der Griechen. Im I. Abschnitt behandelt er daher die homerische Frage mit dem Ergebnis, daß er an der Einheit der homerischen Epen festhält. — Die mykenische Kultur, also der Ausgangspunkt der griechischen Herrlichkeit, wird hinsichtlich ihrer Kunst, Religion, Politik geprüft, vornehmlich an der Hand der Ausgrabungen in Troja, Tyrins, Mykene etc., die dem Verfasser durch örtliche Studien vertraut sind. — Ilias und Odyssee, der mykenische Heldengesang und der mykenische Märchengesang, wie der Verfasser sie charakterisiert, werden namentlich in bezug auf ihren Ursprung untersucht. — Ungewöhnlich ist das Illustrationsmaterial, nicht allein wegen seines Umfangs, sondern auch wegen seiner Neuheit, die natürlich nur in der lokalen Vertrautheit des Verfassers ihren Grund hat. D.

Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes, von Wilhelm Neile. Hamburg. Gustav Schöfmann. (Preis geb. 2 Mk.)

An die (in dieser Zeitschrift XVI, 287 besprochene) „Geschichte der geistlichen Musik“ schließt sich als Band III das vorliegende Buch an, welches über die Entwicklung des evangelischen Kirchenliedes in Deutschland eine warm und anregend geschriebene, durch verschiedene typographische Merkwürdigkeiten und manche Porträts illustrierte Übersicht bietet. Sie beginnt mit dem „heiligen Gesang in Deutschland vor der Reformation“ und behandelt dann das evangelische Kirchenlied in der Zeit der Reformation, der Gegenreformation, des 30jährigen Krieges, des Pietismus, der Aufklärung, „des wiedererwachten Glaubenslebens“. Die einzelnen Phasen dieser Entwicklung werden vom Verfasser mit Sachkenntnis dargelegt und mit Begeisterung geschildert, der vereinzelt Einseitigkeiten und Übertreibungen, wie von dem „wiederentdeckten Evangelium“, nachgesehen werden mögen. C.

Die Société St. Augustin. Desclée, de Brouwer & Cie. zu Bruges hat unter den Titeln: Noël Noël! — und Alleluja! Alleluja! für das Weihnachtsfest und für das Osterfest als Festgeschenke zwei Grosfoliohefte in glänzender Ausstattung herausgegeben, von denen die Prachtausgabe 2,50 Fr., die gewöhnliche Ausgabe nur 1 Fr. kostet. — Die erstere besteht in einem farbigen Umschlag mit Mittelbild und reicher Rankenborte gotischer

Stilisierung, daran schliessen sich 10 Blätter, auf denen Nachbildungen berühmter italienischer und flandrischer Gemälde in eintöniger und mehrfarbiger Wiedergabe mit dem teils reflektierenden, teils beschreibenden Text abwechseln, lauter Variationen der den beiden Hauptfesten zugrunde liegenden Heilstaten. Neben Bildern von Fra Angelico, Gentile da Fabriano, Benozzo Gozzoli, Pinturicchio, Botticelli, di Credi begegnen solche von Memling, um die verschiedenen Festgedanken zu illustrieren, die von verschiedenen Schriftstellern in sehr ansprechendem, zum Teil poetischem Gewande erscheinen. Mehrere hervorragende Apologeten der betreffenden Festgeheimnisse sind durch bestügliche Zitate vertreten, sowie durch ihre Porträts. — Die Auswahl und Anordnung ist recht geschickt, auch die Reproduktion, die zumeist auf Photographien beruht, durchweg gut. Vielleicht hätte es sich empfohlen, in stärkerem Maße die heimische, also die flämische Kunst heranzuziehen, deren polychrome Wiedergabe auch besser gelungen ist als die der Fiesole'schen Gemälde. Auf das künstlerische Selbständigkeit beanspruchende Titelblatt ist hinsichtlich der Zeichnung wie der Farbenharmonie besonderer Wert zu legen; Vermeidung anatomischer Unrichtigkeiten, sowie zu starker Farbenkontraste für den deutschen Markt besonders erwünscht. G.

Der Kunstverlag von J. Schmidt in Florenz, dem schon so viele glücklich ausgewählte und sehr fein ausgeführte Farbendrucke als Andachtsbilder zu danken sind, zumeist Nachbildungen berühmter italienischer Gemälde, hat endlich wieder diesen Schatz vermehrt durch fünf Farbendrucke nach verschiedenen Meistern und in verschiedenen Grössen. Nr. 59 stellt Fra Angelico's Engelstau vor (35 × 26 cm), den Anschnitt aus dem letzten Gericht in der Akademie am Florenz, ein Bild von unbeschreiblichem Liebreiz. (Preis 8.— Mk.) — Nr. 64 Raphaels Madonna Sixtina mit den beiden Engelbüschen, aber ohne die heiden flankierenden Heiligen (30 × 14 cm), eine mit ungemeiner Sorgfalt wiedergegebene Kopie des wohl herthmtesten Bildes der Welt. (Preis 3 Mk.) — Nr. 65 Mantegna's St. Georg in der Akademie zu Florenz (19 × 10 cm), der in der Gebirgslandschaft stehende ritterliche Heilige mit dem Drachen zu seinen Füßen in seiner ganzen Anmut und Farbenfrische reproduziert. (Preis 2 Mk.) — Nr. 66 Domeniko's Schutzengel im Museo zu Neapel 9 1/2 cm im Durchmesser, höchst ansprechende Wiedergabe dieser von den Künstlern auffallend selten gewählten lieblichen Darstellung. (Preis 1 Mk.) — Nr. 66 A. van Dyck's ihr Kind betrachtende Madonna in der Galerie Corini zu Rom (11 × 8 cm), eine Art von Genrebild in feinsten Abtönung. (Preis 1 Mk.) H.

Den Schatz seiner zumeist chromolithographischen Kommunion-Andenken hat der Kunstverlag von B. Kühlen in M. Gladbach um ein Exemplar (No. 59, Preis 30 Pf. bzw. 18 Pf.) vermehrt. Dasselbe ist von dem Historienmaler Franz Müller gemalt und stellt die Muttergottes dar, wie sie von knienlen und stehenden Engeln umgeben, aus der Hand des Apostels Johannes die hl. Kommunion emp-

fängt, also ein bisher weniger benutztes, zartes und andachtsvolles Motiv. Da die Komposition anmutig, der Ausdruck lieblich, die Farbenstimmung gefällig ist, die technische Ausführung tadellos, so darf die Empfehlung nicht fehlen.

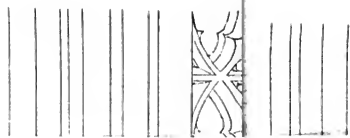
Die XIV Stationen des hl. Kreuzwegs (Serie III, Preis 40 Pf. bzw. 27 Pf.), deren Meister nicht genannt wird, im Geiste der altflandrischen Schule ganz selbständig entworfen, sind noch feiner in der Ausführung, und von dem Goldgrund heben sich die kräftig kolorierten Gruppen recht gut ab, Musterwerke des Aquarelldruckes. Die Gebete der Rückseiten sind von einem Franziskaner gut besorgt. H.

Zwei neue Kommunion-Andenken hat die Gesellschaft für christliche Kunst in München herausgegeben, gut gezeichnete und ausgeführte Farbendrucke (à 20 und 25 Pf.), von denen der eine (Nr. 7) Das letzte Abendmahl in lebhafter Gruppierung und heildunkler Stimmung nach dem Gemälde von Vogel darstellt, von symbolischen Motiven grauer Färbung etwas unruhig eingefasst, der andere in ähnlicher aber einfacher Fassung (Nr. 6) Das Brustbild des segnenden Heilandes mit der hl. Hostie in der Linken, eine von Fuchs fein durchgeführte ernste Figur, die sich in ihrer kichten Tönung von dem tiefen Purpurgrund feierlich abhebt. H.

Drei neue farbige Kommunion-Andenken (à 24 bzw. 32 Pf.) besorgte die Verlagsanstalt von Benziger & Co. (die in Köln eine Filiale unterhält). Der Wunsch, etwas Eigenartiges, vielleicht gar Zeitgemässes zu bieten, hat hier Anschluss an die modernen Stilformen gesucht, (ohne daß der Künstler genannt wird). — In Nr. 14013 ist die überschlanke edle Figur des den Kelch haltenden Heilandes vor das Holzkreuz gestellt, das wieder von einem Vierpasskreuz mit Weiranken umschlossen wird. — Nr. 14014 stellt in länglicher dünner Weinlanffassung ein Brustbild des Erlösers, ebenfalls vor dem Holzkreuz dar. — Nr. 14015 mutet fremdartig an als lechte hochbeflügelte Engelfigur mit dem Kelch in heiden Händen vor dem vergoldeten Kreuz mit quadratischen Ausläufern in symbolischer Ausstattung, die durch Weirankengerümpel verbunden werden. H.

Altfränkische Bilder 1904, mit erläuterndem Text von Dr. Theodor Henner. Würzburg. H. Sturtz. (Preis 1 Mk.)

Dieses auf der Titelseite mit der Nachbildung des Deckels vom St. Kilian-Evangeliar, auf der Rückseite mit der des großen Reliquienkreuzes zu Mergentheim geschmackvoll verzierte Heft bietet wiederum eine reiche Auswahl von kirchlichen und profanen Denkmälern, von Bauten, Heiligenfiguren, Epitaphien, Möbeln, und der sie umfassende Text macht mit ihrer Geschichte und Bedeutung bekannt. — Als Jubiläumshäft ist es von einem Register begleitet, welches den Inhalt der ersten 10 Jahrgänge in einem Orts- und Sachen-Verzeichnisse zusammenfaßt, und eine eigene stilvolle Mappe (à 1 Mk.) leiht demselben eine entsprechende Hülle. U.



Abhandlungen.

Entwurf zu einem Flügelaltar hochgotischen Stils.



Mit Abbild. (Doppeltaf. I u. II).

In Eleganz der Formen und Feinheit der Gliederungen übertrifft der Chor von St. Andreas zu Köln die meisten Bauwerke der hochgotischen Übergangszeit. Sein Barockaltarhattelängst einem Provisorium Platz gemacht, und die dadurch mehr in die Erscheinung gerückten schlanken Fenster sind inzwischen mit neuen Gemälden versehen worden. — Unter diesen Umständen erscheint der Wunsch nach einem neuen Hochaltar berechtigt, zunächst die Frage nach seiner Gestaltung. — Die Stelle wird ihm bestimmt durch die alte einfache aber mächtige Steinmensa, der Aufbau durch die Breitenmaße des Chors, wie durch die Größe der tief herunter reichenden Fenster. Wenn jene einen breiten Flügelaltar erfordern, dann sind diesem seine Höhenverhältnisse angewiesen durch die Fenster-schmiege, über die nur architektonische Bekrönungen hinausragen dürfen. Aus diesen wenigen Berücksichtigungen ergeben sich für die harmonische Gestaltung die maßgebenden Gesichtspunkte, die dem Bildhauer Wilhelm Mengelberg herrührenden Entwürfe zugrunde liegen.

Die Breitenverhältnisse erfordern für die Mensa eine Verlängerung, nicht für den Opfertisch selbst, der schon reichliche Dimensionen hat, sondern für seine Rückwand, die ohnehin als Substruktion für den Aufsatz ein unbedingtes Erfordernis ist. Dafs diese Rückwand, die mit dem Retabel in Stein auszuföhren ist, seitwärts in reicher Profilierung erscheint, ist ein glücklicher Gedanke, nicht minder, dafs diese Gliederungen sich in der Form an die der benachbarten Pfeiler anschließen. Auf diese Weise verbinden sich Mensa und Retabel zu einem geschlossenen, einheitlich wirkenden Unterbau trotz der scharfen, durch die Leuchterbank bewirkten Scheidung. — Die Mensa hat in ihrer unteren und oberen kräftigen Kehle vollkommen ausreichenden Abschluss und diese springt auch von der Stipes stark genug vor, um dessen Bekleidung mit gravierten Metallplatten zu gestatten. Für diese sind in kräftigster Linienführung als Darstellungen vorge-

sehen: die von Prophetenfiguren flankierte Grablegung, das Opfer Melchisedechs und die eherne Schlange. — Für die Predella, deren Tabernakelgewände aus Marmor zu bilden wäre, als Einfassung für die gleichfalls in gravierten Messingtafeln bestehenden Türen, sind Prophetenbrustbilder als Reliefs vorgeschlagen, und eine kräftige Wulstdeckleiste von Marmor schließt den Sandstein-Unterbau ab. — Für den Aufsatz, der ganz in Holz gedacht ist, empfehlen sich flache Nischen mit Reliefbildern unter mächtigen, reich entwickelten Baldachinen. Am nächsten liegen hier in der dem Apostel gewidmeten Kirche die thronenden Figuren der Zwölfboten. Sollten sie aber durch den Umstand beanstandet erscheinen, dafs sie bereits in den Fenstergemälden dargestellt sind, so könnte auch aus den zahlreichen sonst hier in Frage kommenden Heiligen eine Auswahl getroffen werden in derselben Anordnung. — Die Expositionstüren, die mit dem Wunsche motiviert sein mögen, dafs diese Nische zugleich als Aufbewahrungsort für die grofse Monstranz diene, können mit Metallgruppen, wie mit Hinterglasmalereien bekleidet werden; der weithin wirkende wuchtige Baldachin mit seiner Pelikanbekrönung findet nicht nur in dem kräftigen Wulstrahmen, sondern auch in den Flankierpfeilern die von ihm verlangten Substrate. — Dafs der den Mittelpunkt des Aufsatzes bildende, aus dem Retabel folgerichtig sich entwickelnde Mittelurm so bald seinen aus Fialen sich aufbauenden Abschluss findet, ist durch die Notwendigkeit begründet, das Mittelfenster in seinen figürlichen Partien frei zu lassen; die seitlichen Baldachine, die mit den Ecksäulen so dekorativ wie konstruktiv das Abrundungsbild der Bekrönung vollenden, haben an den Pfeilergliederungen einen vortrefflichen Hintergrund. — Auf den Außenseiten der Flügel könnten, von flachem Schnitzwerk bekrönt, gemalte Szenen zur Darstellung gelangen, etwa aus dem Leben des hl. Andreas; wenn Doppelflügel angebracht werden sollten, auch aus dem Leben des hl. Apostels Paulus, dessen Titelkirche zum alten Stift gehörte. — Auf diesem Wege würde in dem hohen Chore, dessen Tiefe erst recht Reichtum und Mannigfaltigkeit der Wirkung fordert, der neue Hochaltar in seiner ersten Gruppierung und ruhigen Majestät die Aufgabe erfüllen, deren Lösung einen durchaus erfahrenen Künstler verlangt.

Schnitgen.

Der mittelalterliche Tragaltar.

(Mit 13 Abbildungen.)

IV.

B. Schrein-Tragaltäre.

Mehr Raum zu Anbringung reichen Schmuckes als der tafelförmige bot der Schrein-Tragaltar; wir finden ihn daher in der verschiedensten und reichsten Weise ausgestattet, zunächst durch reliefierte Elfenbeinplatten und durch Emailschnitzwerk. Elfenbeingeschnitzte Altären bilden daher auch die erste der von uns aufgestellten Gruppen.

a) Neben den Reliquienschreinen, Buchdeckeln und Diptychen sind es namentlich die Tragaltären, welche uns mit dem Wollen und Können der romanischen Elfenbeinplastik bekannt machen. Seit dem VII. Jahrh. hatte sich dieser Zweig der Kleinindustrie in Frankreich stetig entwickelt und im X. Jahrh. seine Höhe erreicht. In Frankreich hat man drei Schulen aufgestellt, welche sich durch Stil und Technik unterscheiden: eine im Herzen Frankreichs, zwischen Sens, Poitiers und Tours, eine zweite im Norden, in der Picardie und Normandie, und eine dritte zu Metz. Aber auch in Deutschland wurde die Elfenbeinschnitzerei nicht vernachlässigt, ja wir verdanken ihr recht eigentlich unsere Kenntnis von der Entwicklung der deutschen Plastik in der karolingisch-ottonischen Zeit. Die größeren Werke aus jener Periode sind fast alle im Laufe der Zeit zugrunde gegangen, während die kleinen Elfenbeinarbeiten der Zerstörungswut und Habgier leichter entgingen. Die Kleinplastik blühte namentlich am Rhein und in Süddeutschland, aber auch in den sächsischen Klöstern fand sie liebevolle Pflege, so daß wir auch in Deutschland drei Schulen unterscheiden können: eine rheinische, süddeutsche und sächsische.¹¹¹⁾ Jede derselben hat auch die Ausstattung des Tragaltars unternommen, einzelne

¹¹¹⁾ Vergl. Clemen a. a. O. S. 108 ff. Über die Entwicklung der Elfenbeinplastik in Deutschland vergl. Bode, »Geschichte der Plastik« (1885) 5 ff. Schneider, Fr., »Deutsche Elfenbeinschnitzwerke des früheren Mittelalters« (Leipzig 1887) 9, 12. Kraus, »Kunst und Altertum in Elsass-Lothringen« III, 580 ff. und besonders jetzt Molinier, »Arts appliqués à l'industrie« I (Paris 1896) 117, der leider die Tragaltäre nicht berücksichtigt hat. Zur neuern Literatur über Elfenbeinplastik vergl. noch Braun, »Mitteilungen des Germanischen Nationalmuseums« 1895, S. 20 ff.

Exemplare haben sich bis jetzt erhalten. — Der rheinischen Schule müssen wir einige Altären zuweisen, die sich jetzt im Großherzogtum Museum zu Darmstadt befinden, wohin sie aus einer Kölner Kirche¹¹²⁾ (bezw. mit der Sammlung Hipsch) gelangten. Das genannte Museum ist im Besitze von nicht weniger als drei (nicht vier, wie Schäfer irrtümlich schreibt) Portaltia, die alle dem XII. Jahrh. angehören und wahrscheinlich in der rheinischen Metropole entstanden sind.

Der erste dieser Schrein-Altären ist mit Elfenbeinreliefs geschmückt, deren spätkarolingischer Charakter durch die Rundung und Weichheit der Figuren nach Schäfer unzweifelhaft sicher gestellt ist. Die gute Proportion der Figuren, namentlich Gewandung und Stellung machen allerdings den spätkarolingischen Ursprung wahrscheinlich, später wurden die Reliefs an dem Portaltie angebracht. An der ersten Schmalseite sieht man Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, auf der entgegengesetzten Seite gewissermaßen als Gegenstück die Anbetung Christi durch vier Engel. An den Längseiten sind die Apostel und Evangelisten (letztere mit ihren Symbolen) dargestellt; sie tragen die traditionelle Kleidung und ein Buch in der Hand. Als Altarplatte dient ein Porphy, der von einer gravierten Kupferplatte umrahmt ist.¹¹³⁾

Reicher ist das zweite Darmstädter Portaltie mit Elfenbeinreliefs geschmückt; nicht nur sind die Seitenflächen damit bedeckt, sondern auch der Altarstein (verde antico) ist davon umgeben. Die Reliefs auf dem Deckel bringen die Bedeutung des Altären zur Anschauung: Abel, Kain (?) und Melchisedech bringen ihr Opfer dar. Auf den Seitenflächen sieht man in

¹¹²⁾ Über diese ehemaligen Kölner Tragaltäre vergl. Gelen, »De admirabil magnitudine Colonie« (1645) I 3 synt. 5 § 4 p. 293, er zählt auf: 1. portaltie aureum aliare in ecclesia S. Andreae... 2. portaltie eburneum aureum... 3. portaltie aureum cum sacris sic inscriptis historis. Siehe Binterim, »Denkwürdigkeiten« IV, 1, 108 wo die Inschriften abgedruckt sind.

¹¹³⁾ Vergl. Schäfer, »Die Denkmäler der Elfenbeinplastik des Großherzogtum Museums zu Darmstadt« (1872) S. 63, wo der ganze Altar der karolingischen Zeit zugeschrieben wird; Abb. Rouault de Fleury, pl. 350. O t t e, »Kunst. Archäologie« I, 118 zweifelt bereits an der richtigen Datierung.

kurzen Zügen das Erdenleben des Heilandes dargestellt, an der ersten Langseite: Verkündigung, Geburt, Anbetung der Weisen, an der folgenden Schmalseite die Kreuzigung, ferner Auferstehung, der ungläubige Thomas, Jünger nach Emmaus, an der zweiten Schmalseite endlich die Himmelfahrt zwischen zwei Engeln, aus den Wolken ragt die göttliche Hand hervor. Die Arbeit zeigt sich frei von Manierismus, die Figuren bekunden das Streben nach Bewegung und Abwechslung, die reichlich verwendeten, architektonischen Ornamente, verraten feinen dekorativen Geschmack. Das Altärchen ist um die Mitte des XII. Jahrh. entstanden.¹¹⁴⁾

Am höchstehend wird das dritte Portatile zu Darmstadt geschätzt. Der Altarstein ist von stilvollem Laubwerk und einem Perlstab eingefasst und von folgenden leoninischen Versen umgeben:

*Sit dator atque datum tibi Christe piissime datum
Claudere claustra poli dum pulsat Wolbero noli
Qui tibi devotus divina clementia motus.*

Auf dem Sockel des Schreines laufen auf tiefblauem Emailgrund folgende Verse hin:

*Hic cum gente pia Deus et sacra virgo Maria
Praesidet et secum per ques diiudicat aequum
Subsidii quorum laxantur vincula reorum.*

Die Seitenflächen tragen Platten aus Elfenbein oder Wallrofszahn mit der Darstellung Christi, der Muttergottes, der Apostel, der Heiligen Johannes Baptista, Laurentius und Cecilia. Die Figuren haben eine sitzende Stellung, teilweise ruhen ihre Füße auf einer blockartigen Einfassung, alle tragen in den Händen eine Art Scheibe mit einem Symbol oder einer Andeutung des Landes, an dessen Bekehrung der betreffende Apostel gearbeitet hat; so trägt Petrus Rom, Paulus Griechenland, Jakobus Jerusalem. Die einzelnen Personen sitzen unter kupfernen Arkaden mit doppelten Stülchen. Die Arbeit gehört den besten Monumenten dieser ganzen Gruppe an. Sind auch die Hände der Apostel etwas grofs geraten, so zeigen doch die im Hochrelief gearbeiteten Figuren eine gewisse Grandezza, gute Verhältnisse, Streben nach Mannigfaltigkeit und Gefühlsausdruck. Figurale und ornamentale Ausstattung (Email) weisen die Arbeit dem Anfang des XII. Jahrh. zu; v. Falke hat sie jüngst dem Kölner Benediktiner Eilbertus (um 1125) zugeschrieben.¹¹⁵⁾

¹¹⁴⁾ Abbild. Rohault de Fleury pl. 350.

¹¹⁵⁾ Vgl. Schäfer a. a. O. S. 64; Labarte, *Histoire des arts industriels* I, 122; Rohault de

Rheinischen Ursprungs dürfte auch ein schönes Portatile der (ehemaligen) Kollektion Spitzer sein. Dieses Schreinaltärchen (83 × 19 × 15 cm) mit vier Drachenfüßen und einem roten Porphyrtstein, der von einer mit Ranken gravierten Kupferplatte umgeben ist, hat an der Langseite je drei Elfenbeinplatten, von denen jede mit zwei Aposteln im Hochrelief verziert und gemeinsam von einer vergoldeten Kupferplatte eingefasst ist. Letztere zeigt fortlaufenden Blatterschmuck in Gravierung auf dunkelrotem und grünem Emailgrund. Die Apostel tragen ein Buch oder eine Rolle in der Hand. An der einen Schmalseite erscheinen unter rundbogigen Arkaden drei Heilige in diakonalem Gewand mit Palme und Buch in den Händen; jedenfalls die hll. Stephanus, Laurentius und Vincentius. Die entgegengesetzte Seite ist jetzt mit einer später hinzugefügten kupfervergoldeten Platte bedeckt. Die Figuren zeichnen sich aus durch eine seltene Weichheit und Feinheit der Darstellung, die vortreffliche Linienführung und die plastische Herausarbeitung lassen die Schnitzereien als spätkarolingische Arbeiten des X. Jahrh. erscheinen, während die Emailarbeiten das Portatile einer etwas späteren Zeit zuweisen.¹¹⁶⁾

Einer rheinischen Elfenbein- und Goldschmiedeschule gehört vielleicht ferner ein prachtvolles Portatile der früheren Sammlung Basilewsky an, welche von Paris nach Petersburg in die Eremitage wanderte. Dieses Altärchen (25 × 14 × 16 cm) mit vorspringendem Deckel und Boden und mit geflügelten Drachen, deren Körper und Flügel nach oben gerichtet sind, hat einen von vergoldetem Kupfer umrahmten Porphyrtstein, auch die beiden Abschragungen sind mit solchem Metall bedeckt, das durch ein geprägtes Blattornament verziert ist. Die Seitenflächen sind mit den zwölf Aposteln bedeckt und zwar sind auf den Langseiten je fünf, an den Schmalseiten je ein Apostel. Aber nur sechs sind durch die Kunst des Schnitzers hervorgebracht, die sechs andern hat der Emailleur geschaffen, je zwei Elfenbeinrelief der Langseite schliesen

Fleury pl. 349. Gelen, l. c. p. 293. »Deutsche Schmelzarbeiten« von v. Falke und Frauberger, Taf. 34.

¹¹⁶⁾ Catalogue de la collection Spitzer (Paris) pl. XIII n. 25. Rohault de Fleury pl. 345. Westwood, »Descriptive catalogue of the fictile ivories« (London 1876) p. 412.

eine Emaildarstellung ein. Während die Elfenbeinfiguren nicht näher gekennzeichnet sind — es sind Ganzfiguren in traditioneller Tracht, mit Nimben und bloßen Füßen — steht bei den Emailbildern (Büsten) der Name in Schmelz; es sind S. Philippus, S. Thomas, S. Jakobus, Johannes, Bartholomaeus. Diese Darstellungen sind graviert und die Gravierungen mit blauem Schmelz ausgefüllt. — O. v. Falke hat jüngst dieses Altären für Godefroid de Claire in Anspruch genommen, seinen Ursprung also in die Gegend der Maas gelegt.¹¹⁷⁾

In den Rheinlanden entstanden und erhalten ist ferner der Tragaltar des hl. Willibrord in der Liebfrauenkirche zu Trier (5 × 22 × 21 cm), welcher ebenfalls wegen einiger Elfenbeinreliefs hier zu erwähnen ist. Daß der Porphyrstein (von sehr geringen Dimensionen) möglicherweise auf den hl. Willibrord zurückgeht, wurde bereits erwähnt. Ein metallenes Ornamentband mit folgender Inschrift auf braunrotem Email faßt ihn ein: *Hoc altare beatus Willibrordus in honore Domini Salvatoris consecravit. Supra quod in itinere missarum oblationes Domino offerre consuevit; in quo continentur de ligno crucis Christi et de sudario capitis ipsius.* Zwei weitere Inschriften zählen die anderen Reliquien auf, welche in dem Schreine enthalten sind. Den Deckel zieren außerdem noch zwei getriebene Reliefs mit Darstellung des sitzenden Heilandes zwischen Petrus und Paulus und der betenden Muttergottes zwischen Stephanus und Palmatus.

Die Schmalseiten sind ebenfalls mit Silberreliefs bedeckt, darstellend den Heiland und einige Heilige. Elfenbeinreliefs finden sich nur an den Langseiten in drei vertieften Feldern. Das mittlere Feld enthält vorn die Gottesmutter mit dem Jesuskind auf dem Arm, hinten den Tod der allerseligsten Jungfrau, deren Seele in Gestalt eines kleinen Kindes von ihrem Sohn in Empfang genommen und zwei herabschwebenden Engeln übergeben wird, um von ihnen in den Himmel getragen zu werden.¹¹⁸⁾ Die

beiden äußeren vertieften Felder enthalten je drei Reihen Bischöfe und Heilige, von denen die mittlere in Elfenbein geschnitten ist, während die beiden äußeren durch getriebene Figuren gebildet werden. Nur die Langseiten mit der Umrahmung sind in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten geblieben, alles übrige ist im Laufe der Zeit erneuert.

Die Elfenbeinfiguren sind offenbar unter dem Einflusse byzantinischer Vorbilder entstanden und zwar im Anfange des XII. Jahrh. Sie verraten einen Künstler, der seiner Aufgabe nicht vollständig gewachsen war. Feinheit der Darstellung wie Kenntnis des Reliefstiles sind ihm fremd. Es ist nicht unwahrscheinlich, daßs die Arbeiten im Marienkloster in Trier entstanden sind, worauf die beiden mittleren Elfenbeinreliefs hindeuten.¹¹⁹⁾

Als letztes Werk der uns hier beschäftigenden Gruppe ist ein Schrein-Portale in der Kathedrale zu Namur zu nennen, das sich nicht weniger durch den Reichtum der Darstellung, wie durch die vortreffliche Ausführung und Erhaltung der Elfenbeinschnitzereien auszeichnet. Der Altarstein — ein schöner Jaspis, der fast die ganze Oberfläche bedeckt — ist von einer schmalen, vergoldeten Kupferplatte umgeben. Der Holzkern (45 × 23,5 × 17 cm) ist auf den Seiten von Elfenbeinplatten bedeckt, welche achtzehn Szenen aus dem Leben des göttlichen Heilandes darbieten. Die Erzählung beginnt auf einer Schmalseite mit folgenden Szenen: 1. Verkündigung. 2. Besuch bei Elisabeth, 3. Präsentation im Tempel. Es folgen auf der ersten Langseite: 4. Die Austreibung des Teufels. 5. Die beiden Blinden. 6. Lobpreisung des Herrn durch das Weib. 7. Der Lahmgeborene. 8. Das chananäische Weib. 9. Der Blindgeborene. An der zweiten Schmalseite 10. Die Himmelfahrt. 11. Der Centurio. 12. Die Tochter des Jairus. An der zweiten Langseite: 13. Das blutflüssige Weib. 14. Die Samariterin am Jakobsbrunnen.

Stifte Klosterneuburg (*Mittell. der k. k. Zentral-Kommission* XVIII, 168, Fig. 30). Über diese auf byzantinischen Einflusse zurückgehende Darstellung vergl. Deizel, »Ikongraphie« I, (1894) 509. Kraus, »Geschichte der christl. Kunst« II, I, 429.

¹¹⁹⁾ Abb. Aus'm Weerth, »Kunstdenkmäler in den Rheinlanden« Taf. LX, Text III, 94 ff. Schmitt, »Kunstschätze der Diözesen Trier, Köln, Münster« (1858) Taf. 35. Rohault de Fleury, pl. 347. Westwood, a. a. O., p. 472. Marx, »Geschichte der Erzdiozese Trier« II, I, 245.

¹¹⁷⁾ Catalogue raisonné par Darcel et Basilewsky (Paris 1874) p. 75. N. 101. Rohault de Fleury, pl. 354. Vergl. »Deutsche Schmelzarbeiten von O. v. Falke und Frauberger« S. 62.

¹¹⁸⁾ Mehrfach begegnet uns auf mittelalterlichen Elfenbeintafeln eine noch naivere Auffassung dieser Szene: Die Seele der Muttergottes erscheint auf derselben Darstellung zweimal, nämlich zunächst in den Armen Christi, dann auf den Händen des Engels, so auf einer Platte im Museum zu Darmstadt, im

15. Die Verklärung. 16. Ehebrecherin. 17. Der Blinde am Wege. 18. Die Sünderin Maria Magdalena. — Die einzelnen, von Inschriften begleiteten Darstellungen sind durch runde Säulchen voneinander getrennt, jede Platte hat drei bis vier und mehr Figuren. Oberhalb der figuralen Darstellung zieht sich eine ornamentale Verzierung aus sorgfältig gearbeiteten Blumenwinden hin. Die Elfenbeinarbeiten mit ihren tief geschnitzten Figuren machen in ihrer Ganzheit einen durchaus harmonischen und fast klassischen Eindruck. Man möchte beinahe annehmen, der Schnitzer habe altklassische Arbeiten gesehen. Ob das Portatile in Namur oder in Deutschland entstanden ist, läßt sich schwerlich entscheiden. Das vortreffliche Werk verdankt dem XII. Jahrh. seine Entstehung und wird mit Unrecht von man-

dene Portaltia, welche dieser späteren Epoche ihre Entstehung verdanken. Hierzu rechnen wir an erster Stelle die beiden, mit Elfenbeinplatten verzierten Schreinaltären im Stifte Melk (Niederösterreich), von denen das ältere (31 × 17 × 14 cm) um so wertvoller ist, weil sich seine Entstehungszeit ziemlich genau feststellen läßt. Es hat als Altarstein einen Serpentin, der von zwei Silberbänden eingefasst ist, zwischen denen sich eine schmale Elfenbeinplatte befindet. Auf dem ersten Silberbande stehen in Uncialschrift die Worte: *Da sumenda nobis et clemens sacra cruoris Jesu Christe tui misteria corporis*. Nach einer verstümmelten Inschrift des zweiten Silberbandes ist Shwanchild, Gemahlin Ernst des Tapfern (1056—1075) aus dem Hause Babenberg, Stifterin des Tragaltars. Die



Abb. 4. Tragaltar im Domschatz zu Hildesheim.

chen bis ins VIII. oder gar VII. Jahrh. hin-
aufgerückt.¹²⁰⁾

Wenden wir uns nach der Beschreibung dieser im Rheinlande oder doch in seinen Grenzländern entstandenen Arbeiten dem Süden zu, wo der Name des St. Gallener Mönches Tuttilo († 912) an eine in der Schweiz und in Österreich blühende Elfenbeinschnitzschule erinnert, deren Nachblüte ins XI. und XII. Jahrh. fällt, so finden wir hier verschie-

Elfenbeinreliefs des Deckels zeigen an den Schmalseiten je zwei schwebende Engel, die mit beiden Händen einen Kranz halten, in dem einen befindet sich das Lamm Gottes, in dem anderen die segnende, auf einem Kreuz liegende Hand Gottes. An den Langseiten des Steines sehen wir die vier Evangelistensymbole, vier Seraphim und die Apostel Petrus und Jakobus. Die Figuren sind von kurzer und gedrungener Gestalt. Auf den Seitenflächen des Altars ist des Heilandes Leben in wenigen Zügen veranschaulicht. Die Erzählung beginnt, wie fast immer, mit der Verkündigung, fährt fort mit dem Besuche bei Elisabeth, es folgen Geburt, Verkündigung der frohen Botschaft bei den Hirten, Anbetung der Magier, Wiederfindung des Kindes im Tempel, Taufe Christi, Einzug in Jerusalem,

¹²⁰⁾ Abbid. Reusens, »Archéologies I, 435. Vergl. ferner Westwood l. c. p. 420. Notice sur la cathédrale de Namur par un membre de clergé attaché à cette église, Namur 1851, p. 25. Aigret, »Histoire de l'art industriel«. Bruxelles 1888. Catalogue officiel sur la direction du chan. Reusens Nr. 142, wo man die Elfenbeinarbeiten für das VI. oder VII. Jahrh. in Anspruch nehmen möchte. Corbilet, »Histoire du sacrement de l'Eucharistie« (Paris 1886) II, 218. Marshall, »La sculptures et les chefs d'œuvres de l'orfèvrerie Belges« (Bruxelles 1895) 118, wo das Werk richtig dem XII. Jahrh. zugeschrieben wird.

¹²¹⁾ Vergl. Mantuani, »Tuttilo und die Elfenbeinschnitzerei am Evangelium longum« (Straßburg 1900) 38 ff. und besonders Rahn, »Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz« (Zürich 1876) 111 ff.

Abendmahl, den Schluß bildete wahrscheinlich die Kreuzigung. Leider fehlt die zweite Schmalseite. Die Endstücke sind mit Apostel- oder Prophetengestalten ausgefüllt.

Der Anfertiger der Schnitzerei ist kein Meister in seinem Fache. Er kopierte häufig gesehene Szenen, versuchte sich auch im Reliefstile, aber die Ausführung blieb hinter dem Wollen zurück, er schuf rohe charakterlose Gesichter, wenig proportionierte Gestalten, schablonenhafte Darstellungen.¹²³⁾

Das zweite in Melk befindliche Portatile, Johannesaltärchen genannt, (23,5 × 16 × 12 cm) hat einen Porphyrstein, der von einer vergoldeten Kupferplatte mit folgender, eingravierter und mit Schmelz ausgefüllten

zwischen zwei runde mehrgeschossige Türme gestellt). 4. Die Anbetung der Magier. An der zweiten Schmalseite 5. eine der ersten Darstellung entsprechende Szene. Die zweite Langseite zeigt im Unterschiede von der ersten nur zwei Darstellungen, 6. eine aus der Wolke ragende Hand mit einem Kranze, welchen zwei Engel in Empfang nehmen, 7. Christus zwischen zwei halbnackten Figuren, von denen die rechte eine brennende Fackel, die linke einen Fisch in der Hand hält.

Das Johannesaltärchen dürfte ebenfalls noch der zweiten Hälfte des XI. Jahrh. angehören. Die Elfenbeindarstellungen in Hochrelief zeigen den gleichen Charakter wie an dem Shwanehildaltärchen, nur sind sie noch



Abb. 5. Tragaltar im Domschatz zu Hildesheim. (Oberplatte.)

Inscript umgeben ist: *Plus valuit cunctis Joannis voce praecanis || En agne Di tollit qui crimina mundi.* Auffallend ist die Bekleidung des oberen Randes mit rotem Sammet. Die Seitenwände haben als Bekleidung folgende Elfenbeinreliefs: 1. Christus in der Mandorla, links und rechts überreicht ein Engel ein Buch und Kreuzzepter, wonach Christus langt (oder vielleicht Petrus und Paulus), weiterhin zwei andere Engel mit Schriftrolle. An der Langseite 2. Die Verkündigung. 3. Geburt Christi (der Vorgang ist

etwas tiefer zu werten. Hier wie dort die gleichen, fast fratzenhaften Gesichter mit den Löchern als Augensterne, die enganliegende Gewandung mit dem kleinlichen Gefältel und den fliegenden Zipfeln.¹²³⁾

Unter den zahlreichen Elfenbeinwerken aus dem XI. bis XIII. Jahrh., welche sich in österreichischen Klöstern und Kirchen, vorab in Agram, Klosterneuburg, Salzburg, Seitenstetten erhalten haben, bilden die Reliefs der beiden Melker Altärchen beachtenswerte, wenn auch nicht die schönsten Arbeiten.¹²⁴⁾

¹²³⁾ »Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission« XV (1870), Taf. II, Fig. 1 u. 2, S. XXX ff. Darnsch bei Oite, »Kunstarchäologie« I, 149. Kraus, »Geschichte der christlichen Kunst« II, I, 463. Rohault de Fleury pl. 348. Vergl. »Mitteilungen der Zentral-Kommission« XVIII, 1667. Westwood, I. c. p. 457.

¹²⁴⁾ Abb. »Mitteilungen« a. a. O., Taf. I. Rohault de Fleury pl. 349. Vergl. auch »Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission« II, 132. Kraus a. a. O. 462. Westwood I. c. 456.

¹²⁵⁾ Über die österreichischen Elfenbeinwerke, welche 1873 auf der Wiener Ausstellung zahlreich vorhanden waren, siehe »Mitteilungen« XVIII, 168 ff.

Auf süddeutschem Boden sind endlich Schreinaltären mit Elfenbeinreliefs noch vorhanden im fürstlichen Museum zu Sigmaringen, im Domschatze zu Bamberg und in Eichstätt. Das erstere ($25 \times 15 \times 14$ cm) aus dem Anfange des XIII. Jahrh. ist an den Seitenflächen mit (teilweise) neuen Reliefs Christi und der Apostel verziert¹²⁵⁾, das zweite ($25 \times 15 \times 14$ cm) aus dem XII. Jahrh. ist an den Seitenflächen ebenfalls mit Reliefs der Apostel und verschiedenem Emailschnuck versehen,¹²⁶⁾ das dritte (in Kastenform) ist mit zwei griechischen Heiligen auf dem Deckel und mit durchbrochenen Metallplatten geschmückt.

Aus der dritten von uns oben angeführten Schule sind ebenfalls einige Trag-

Der Schrein-Tragaltar im Domschatze zu Osnabrück ($22 \times 16 \times 10$ cm) mit vorspringender Ober- und Unterplatte, hat auf dem Deckel außer einem Kristall, welcher die Stelle des Altarsteins vertritt, vier Elfenbeinplatten, nämlich je eine an den Schmal- und Langseiten des Kristalles. An der ersten Schmalseite sieht man die Opferung Isaaks; Abraham hat bereits das Schwert erhoben, da wird es durch eine aus der Wolke ragende Hand Gottes zurückgehalten, der Opferaltar ist von den umzüngelnden Flammen umgeben. Auf den Langseiten sind zwei jüdische Priester dargestellt, der eine hält ein Opferlamm, der andere ein Bündel Ähren hoch empor. Gott sieht mit Wohlgefallen darauf, was durch die



Abb. 6. Tragaltar im Domschatz zu Hildesheim.

altären mit Elfenbeinreliefs bis auf unsere Tage gekommen, nämlich ein Altären zu Osnabrück und zwei zu Hildesheim.¹²⁷⁾

Ferner Lind, »Über den Krummstab«, (Wien), S. 84 ff.

¹²⁵⁾ Vergl. Lehner, »Fürstlich Hohenzollersches Museum zu Sigmaringen. Metallarbeiten. (1872) 24.

¹²⁶⁾ Pfister, »Der Dom zu Bamberg« (1896) 56 f. Vergl. auch Häntle im »Bericht des histor. Vereins für Unterfranken zu Bamberg«, (Jahrg. 1875), S. 137, wo außer dem sog. Tragaltäre Heinrichs II., wovon später die Rede sein wird, noch »ein tragbarer Altar von purem Golde (soll wohl heißen aus vergoldetem Holze), fünf oder sechs Fufs hoch« erwähnt wird, der sich noch in der 2. Hälfte des XVIII. Jahrh. im Bamberger Domschatze vorfand.

¹²⁷⁾ Eine Schule zu Hildesheim war bereits von Aus'm Weerth festgestellt, der er außer den noch zu Hildesheim befindlichen Werken drei Turmeliquiare zu Darmstadt, Hannover und Berlin zuschreibt. Vergl. Aus'm Weerth in Kraus »Real-Enzyklopädie« I, 463. Beissel, »Der hl. Bernward von Hildesheim« (1895) S. 19 f.

Hand Gottes in Segensform angedeutet wird. Die Erfüllung dieser beiden — des patriarchalischen und jüdischen — Opfer zeigt die zweite Schmalseite: Das Lamm Gottes in der von Engeln emporgetragenen Mandorla. Unter der Kristallplatte befindet sich jetzt ein etwas jüngeres Pergament mit der Darstellung Christi auf dem Regenbogen und den vier Evangelistenbogen.

Die Elfenbeinreliefs an den Seitenflächen repräsentieren die gewöhnlichen Szenen aus dem Leben Jesu. An einer Langseite beginnend brachte der Künstler die Verkündigung an und zwar außer dem Engel und der Jungfrau Maria noch eine Magd, wodurch die Szene belebter wird. Die Geburt Christi spielt sich innerhalb eines von zinnengekrönten Mauern umgebenen freien Platzes ab. Maria wird in herkömmlicher Darstellung von einer Hebamme

oder von Salome bedient,¹²⁸⁾ Joseph sitzt zuschauend dabei. Darauf die Anbetung der Weisen. Diese drei Darstellungen werden voneinander getrennt durch minaretartige Mauern, an deren Fuß ein Wächter mit Schild und Lanze dargestellt ist. Die erste Schmalseite zeigt die Kreuzigung in bekannter romanischer Weise. Die zweite Langseite bringt nur zwei Szenen zur Anschauung: die Auferstehung Christi oder vielmehr die Frauen am Grabe und die Wächter am Boden und ferner der Auferstandene inmitten der zwölf Jünger, von denen Petrus mit erhobenen Händen vor ihm, fünf andere neben ihm knien. Die zweite Schmalseite endlich zeigt den Heiland, wie er in einer Mandorla von vier Engeln in den Himmel getragen wird, so daß die ganze Heilsgeschichte durch die Elfenbeinreliefs in kürzester Form zur Darstellung gelangt. Außer diesen Reliefs hat das Portatile auf dem obern Rande und an den seitlichen Abschragungen als Schmuck noch vergoldete Silberstreifen, deren Blattornament durch Stempel hergestellt wurde.

Dieses Osnabrücker Altärchen bildet eine schöne Arbeit aus dem Ende des XI. oder dem Anfange des XII. Jahrh. Es scheinen dem Künstler für seine Hautreliefs ältere Vorbilder vorgelegen oder vorgeschwebt zu haben. Lebhaftigkeit der Bewegung, gefällige Draperie der Gewandung, gute Modellierung der Figuren läßt sich nicht verkennen. Durch die Vortrefflichkeit der leider sehr abgeschlossenen Reliefs erinnert es an das zweite Darmstädter Portatile, durch die Wahl der Sujets an das erste Melker Portatile.¹²⁹⁾

¹²⁸⁾ Vergl. Schmid, »Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst« (Stuttgart 1890), S. 38 ff.

¹²⁹⁾ Abb. bei Berlage in den »Mitteilungen des histor. Vereins zu Osnabrück« XI, (1878), Taf. V, S. 313 ff. Schrievien, »Dom von Osnabrück« (1901) 55 f. Rohault de Fleury, pl. 351. Vergl. ferner Renard, »Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf« (1902), S. 23. Die von Schrievien gebrauchte und von Renard akzeptierte Bezeichnung »Opfer-Reliquiar« ist durch die Darstellungen auf dem Deckel nicht gerechtfertigt, denn zahlreiche, man möchte fast sagen, alle Tragaltäre sind in dieser Weise ausgestattet. Daß die Arbeit aber ursprünglich ein Tragaltar und nicht ein Reliquiar war, wie man geglaubt hat, dürfte nicht zweifelhaft sein, trotz des Bergkristalles, den Neumann (a. a. O. 125) als Hornplatte bezeichnet. Ein zweites von Rohault de Fleury als Tragaltar verzeichnetes und abgebildetes Monument (bei Schrievien S. 61, Berlage Tafel V) hat nur die Form eines Portatile, war aber wohl seit

Geringere Bedeutung haben die beiden heute noch im Domschatze von Hildesheim aufbewahrten Schreinaltärchen, die uns an die durch St. Bernward hervorgerufene oder vielmehr zur Blüte gebrachte Kunstschule erinnern. Das ältere (25 × 14 × 7 cm) hat einen oblongen Serpentinstein, der von einer im XVIII. Jahrh. erneuerten Metallplatte mit Gravierungen (Bischof Bernward, Godehard, Epiphanius, Muttergottes) eingefasst ist. Jede Langseite ist durch vier emailierte Stäbe in fünf, jede Schmalseite durch zwei Stäbe in drei quadrattörnige Felder eingeteilt, worin Elfenbeinreliefs mit den Halbfiguren Christi, nebst acht Aposteln, sowie der Mutter Gottes zwischen vier Engeln angebracht sind; zwei der Engel tragen herzförmige Gefäße in den Händen. Der Wert der Reliefs ist nicht hoch anzuschlagen, es sind lebenslose, schematische Gestalten (Abb. 4 u. 5).

Die erwähnten trennenden Stäbchen (von 1 cm Breite) verdienen Beachtung wegen der Verbindung von Zellen- und Grubenschmelz. In den Fond von blauem Schmelz sind nämlich Vierpafrosen in der Technik des Zellen-schmelzes eingelassen. Diese Verbindung von Gruben- und Zellenemail hat man bisher als charakteristisch für die Zeit des Überganges zur Technik des émail champlevé angesehen, sie begegnet uns wiederholt an Arbeiten des XII. und XIII. Jahrh., z. B. am Karlsschrein zu Aachen, am Dreikönigsschrein zu Köln, indes steht nach v. Falke dieses gemischte Email nicht in der Mitte, sondern am Ende der deutschen Schmelzkunst.¹³⁰⁾ Unser Portatile dürfte der zweiten Hälfte des XII. Jahrh. angehören, darauf deuten die Haltung und Gewandung der Reliefs.

Das zweite Hildesheimer Altärchen (30 × 18 × 14 cm mit Füßen) hat als Altarstein einen weissen von roten Adern durchzogenen Marmor (Abb. 6). Beachtenswert ist die untere Platte. Sie ist aus Kupfer und mit

seinem Ursprunge Reliquiar. — Die Abbildungen der Hildesheimer Monumente erfolgten nach Photographien von F. H. Bödeker (Hildesheim), welcher dieselben für diesen Zweck zur Verfügung stellte.

¹³⁰⁾ Vergl. Bock, »Byzantinische Zellen-schmelze« (1896) 186. Über die Verbindung von Gruben- und Zellen-schmelz Garnier, »Histoire de la verrerie et de l'émail« p. 101 ss. und jetzt besonders v. Falke und Frauberger, »Deutsche Schmelzarbeiten«, S. 18.

Email brun überzogen, durch Wegschaben der schwarzbraunen Masse hat der Verfertiger einen Altar mit Kelch, Patene, Leuchter und vor demselben einen Priester in liturgischer Gewandung, wohl den Geschenkegeber, zur Anschauung gebracht. Die Seitenflächen sind wie das ebenbeschriebene Portatile geteilt und ebenso verziert. Auch hier sehen wir wieder die Träger des neuen Bundes, die Apostel und außerdem die Muttergottes (mit dem Lilienzepter und einem Apfel in der Hand) zwischen Simeon und Johannes dem Täufer, dieser mit einem Lamm, jener mit dem Jesukinde auf dem Arme. Bei seiner Arbeit hatte der Verfertiger wohl das erste Portatile vor Augen, doch verstand er sich nicht so gut auf die Emailarbeit und bekleidete deshalb die Stäbchen und die Randflächen mit gepressten Silberplatten, in der Schnitzaarbeit aber war er seinem Vorgänger etwas überlegen; denn bei allem ihnen anhaftenden Schematismus zeigen die Figuren doch eine gewisse Lebendigkeit in der Bewegung und einen Anflug von Gefühlen und Gedanken. Die Arbeit dürfte um einige Jahrzehnte jünger sein wie das erste Portatile.¹²¹⁾

¹²¹⁾ Beide Monumente sind noch nicht publiziert. Vergl. »Führer durch den Hildesheimer Dom« S. 13 f.

Hiermit dürfte die Anzahl der uns erhaltenen Tragaltäre mit Elfenbeinschnitzereien erschöpft sein.¹²²⁾ Bilden sie auch nicht besonders hervorragende Monumente mittelalterlicher Elfenbeinschnitzerei, so dürften sie doch etwas mehr Beachtung verdienen, als sie in den kunstgeschichtlichen Werken bislang gefunden haben. (Forts. folgt).

Amaseo (Italien), Beda Kleinschmidt, O. F. M.

wo beide Arbeiten etwas zu jung datiert sind, falsch ist auch wohl die Erklärung des Simeon als Joseph.

¹²²⁾ Hier möge noch eine Reliefplatte im Museo Nazionale zu Florenz genannt werden, welche Graeven als Seite eines Tragaltars verzeichnet, wozu folgende Inschrift am oberen Rande berechtigt: *Hoc altare dedicatum est in cruce Domini Salvatoris victoriosissime crucis*. Die Mitte der Platte nimmt Christus ein, gezeichnet nach Apoc. I, 12 ff.; er steht zwischen sieben Leuchtern, hält in der Linken die Schlüssel des Lebens und des Todes, in der Rechten trägt er einen Stern, sechs andere erscheinen darunter, aus seinem Munde geht ein (jetzt abgebrochenes) Schwert hervor. Unter den beiden nächsten Bögen erscheinen zwei fliegende Engel, weiterhin Maria und Johannes der Täufer. Die Arbeit beruht auf byzantinischer Vorlage und stammt aus dem XI. Jahrh. Abb. Graeven, »Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke«. Aus Sammlungen in Italien. Rom, 1900, Nr. 28.

Zur Darstellung des Nackten in der bildenden Kunst und die Modellfrage.

I.

Was in hellenischem Geiste geschehen soll, ist nicht für Geld und Macht zu haben; es muß aus dem Geist geboren sein und alle Veranstaltungen, welche nur von Amts wegen erfolgen, sind auf diesem Gebiete wirkungslos.

..... der ideale Zug des deutschen Volks muss kräftiger werden, als zuvor, um die niederen Triebe, welche im Wohlstand und Frieden anzuwachsen drohen, mit sich fortzureißen, auf das ein Atemzug des höheren Lebens auch unser tägliches Treiben durchdringe, das auch jeder sinnliche Genus verkärt und jedes Gastmahl ein Symposion werde.“

Ernst Curtius,

(aus der Rede über die öffentliche Pflege von Wissenschaft und Kunst vom 22. März 1870).

Die Besprechung dieser Frage hat aktuelle Bedeutung, weil dieselbe nicht etwa nur den engen Künstlerkreis, vereinzelt Individuen

und dazu den Seelsorger und Jugendbildner berührt, vielmehr bei näherer Betrachtung sich als eine Frage darstellt, welche, tief in das soziale Leben einschneidend, für das Familien- und Staatsleben im weitesten Umfang bedeutungsvoll ist.

In der christlichen Kunst bleibt die Darstellung des Nackten wohl eine sehr begrenzte, besonders im Hinblick auf die Ausschmückung der Kirchen. Eine größere Freiheit in der Behandlung dieser Gegenstände verbleibt dem Künstler an nicht zu kirchlichem Dienste bestimmten Orten; jedoch ist darum diese Freiheit nicht ohne Riegel, geschweige eine schrankenlose.

Das Erfordernis solcher Darstellungen — auch zu kirchlichen Zwecken — setzt nun mit der Notwendigkeit des Studiums des Nackten, zuvörderst das Erlaubtsein solcher Studien voraus; die Grenze des ‚wie‘ und ‚wieweit‘ geben hierbei der natürliche Anstand und die

Inachnahme alles dessen, was gute Sitte erheischt. Da aber die Verwendung des hierbei erforderlichen lebenden Modells ihre sehr bedenklichen Seiten hat und selbst große Gefahren naheückt, da es sich dabei nicht — mit Hyrtl zu sprechen — um die cadaverum sordes der Seziersäle handelt, so wird es gewiss von vielen Seiten dankbar begrüßt werden, wenn wir über die in weiteren Kreisen sich geltend machenden Befürchtungen hinwegzuhelfen suchen.

Die zunächst ganz allgemein gehaltene Stellungnahme zur Darstellung des Nackten in der Kunst zu bestimmen, wird uns wesentlich erleichtert, wenn wir uns vor allem darüber Gewissheit verschaffen, wie sich das Heidentum (das klassische Altertum), zu dieser Frage gestellt hat.

Karl Otfried Müller, dem wir das treffliche „Handbuch der Archäologie der Kunst“ verdanken, welches ein Friedrich Gottlieb Welcker einer Überarbeitung und Neuausgabe nicht unwert fand, mag hier zunächst gehört werden, weil er in diesem Punkte von allen Parteien als einwandfrei betrachtet werden wird. — Er sagt: „ . . . So verbreitet jedoch das Gefühl und der Enthusiasmus für die Schönheit des Körpers an sich war, und so sehr die Künstler die Gelegenheit zu solcher Darstellung suchten: so selten wurde doch diese Gelegenheit willkürlich herbeigeführt, so wenig riß sich der Künstler vom Leben los, dessen bestimmte Sitten und Einrichtungen bei der Bildung der Kunstformen Beachtung verlangten. . . .“ Die völlige Nacktheit kam zuerst bei den gymnischen Übungen in Kreta und Lacedämon auf — wie der geschätzte Autor im weiteren bemerkt. — Olympias 15 verliert Orsippos von Megara im Stadion zu Olympion den Schurz durch Zufall und wird dadurch Sieger; Akanthos von Lacedämon tritt nun im Diaulos gleich vom Anfang nackt auf, und für die Läufer ward es seitdem Gesetz. Bei anderen Athleten war die völlige Nacktheit noch nicht lange vor Thucydides aufgekommen. (S. Boeckh C. I. I. p. 554.) Bei den Barbaren, besonders Asiens, blieb der Schurz; hier war es auch für Männer schimpflich, nackt gesehen zu werden (Herod. I. 10) . . . , dagegen war die Entkleidung des ausgebildeten weiblichen Körpers in der Kunst lange unerhört und bedurfte, als sie aufkam, doch zuerst auch einer Anknüp-

fung an das Leben; man dachte stets dabei an das Bad, bis sich die Augen gewöhnten, die Vorstellung auch ohne diese Rechtfertigung hinzunehmen. . . .“

Direkte Zeugnisse für die Auffassung der Alten sind die folgenden, gewiss sehr bezeichnenden Stellen aus der griechischen Anthologie; es sind zwei Epigramme Platons auf das Aphrodite-Bild zu Knidos. B. III, X, heift es:

„Kypria, sehend in Knidos die Kypria, redete also:
„Wehe, wo war's, daß Mich nackt Praxiteles sah?“

.....

Und unter IX. lesen wir die Worte:

.....

„Nicht Praxiteles sah, was Frevel ist;“

Wegen seiner wenig christenfreundlichen Gesinnung ist hier besonders des unter Septimius Severus und Caracalla lebenden Philostratos des Älteren zu gedenken, den die Gemahlin des Severus, Julia Donna, in ihre gelehrte Umgebung aufnahm. — Im 6. Buche seines „Leben des Apollonius von Tyana“ lesen wir: „ . . . Du liast auf Gemälden den Herakles des Prodikus gesehen, wie der Jüngling noch nicht seinen Lebensweg gewählt hat, und wie sich Wollust und Tugend um ihn streiten etc.“ — Die Wollust zeigt die Tracht und den Putz der Hetären, die der Tugend soll an die arbeitsame Hausfrau erinnern: „ . . . auch unbeschuht ist die Tugend und ihre Kleidung einfach“; sagt er, „sie würde nackt erscheinen, wenn sie nicht den weiblichen Anstand künnte. . . .“

Und Cebes, der Thebaner, nach Plato und Diogenes von Laerte ein Schüler des Sokrates, geht in seiner Darstellung des menschlichen Lebens im „Aufstieg zur Glückseligkeit“, einem äußerst anmutig und reich gestalteten Gemälde, noch weiter, so zwar, daß wir eigentlich die ganze Beschreibung Wort für Wort hierher setzen möchten. Doch versuchen wir, wenn auch in knappster Form, wenigstens das Wesentlichste zu bieten. — Am Eingange eines Gehäges, welches weitere Umrüdigungen und Räumlichkeiten, landschaftlich glücklich verbunden, umschließt, harrt ein Genius, den Eintretenden gute Lehren fürs Leben zu geben. Doch bald schon begegnen diesen die Verführung, welche ihnen den Taumeltrank reicht, und der Irrtum, welcher Täuschung und Unwissenheit zu kosten gibt. Viele derer, die eingetreten, und welche schon

bald zu Sklaven ihrer Lüste und Begierden und durch der Glücksgöttin unbeständige Gaben noch unglücklicher geworden, sehen sich, vom Laster umgarnt, gar bald dem Schmerze, der Betrübnis, dem Jammer und der Verzweiflung überantwortet. Manchem naht zeitig helfend die Reue — aller aber harren fortgesetzt Mühen und stets sich erneuernde Gefahren, bis endlich von jenen, welche durch die wahre Herzensbildung geführt und durch die Enthaltbarkeit und die Beharrlichkeit gestärkt, der Wohnort der Seligen erreicht wird.

In diesem, einem kostbar gefasteten Juwel vergleichbaren Gemälde ist nun alles Hässliche und Gemeine vollständig ausgeschlossen. Und wenn sich auch um die Verführung, die Unwissenheit, den Irrtum, die Prahlerei und die Begierde eine Schar von Dimen mannichfachen Aussehens mit erkünsteltesten Manieren drängen, so erregen dieselben doch trotz der verdächtigsten Personifikationen keinerlei Anstofs. Dagegen erscheinen die wahre Bildung, die Wahrheit, die Erkenntnis, die Mannheit, Gerechtigkeitsliebe, Mäßigung, Sittsamkeit, Freimütigkeit, Milde, Enthaltbarkeit und Beharrlichkeit wohlgestaltet, glänzend von Gesundheit und kräftigem Körper, sitsam, schmucklos und ohne üppige Kleidung. Sie geleiten die Aufsteigenden, ermutigen sie und leihen ihnen Kraft und Stütze, bis sie in einem heiligen Haine auf strahlender Aue, dem Wohnort der Seligen, zur Glückseligkeit gelangen: einer schönen Frau von gesetztem Aussehen, in ungekünsteltem Schmucke und einfachem Gewande, die, umgeben von den anderen Tugenden, den bis hierher Gelangten mit ihren Gaben schmückt, wie den Sieger im Kampfspiele.

Also auch hier, wo sich so viele Gelegenheit bot, das Nackte zur Darstellung zu bringen, vermied man es, aber nur darum, weil man von der Kunst höher dachte, weil man, wie Winckelmann¹⁾ sagt, „den Weg zum Göttlichen durch die Kunst“, nicht durch die Nacktheit suchte und man sich bewußt war und blieb, daß die Kunst eine Art Offenbarung der Götter an die Menschen war; sagt doch auch Schiller:²⁾

„Dein Wissen teilst du mit vorgesehnen Geistern,
„Die Kunst, o Mensch, hast du allein.“

¹⁾ F. G. Welcker, „Griechische Götterlehre“, Bd. II, S. 107.

²⁾ Die Künstler.

So ward also die Kunst dem Menschen nicht etwa nur zu vorübergehendem, die Tiefe der Seele nimmer berührenden Empfinden gegeben, sie diente demselben nicht lediglich zum Vergnügen und Sinnengenuss, vielmehr wollte die Gottheit durch die Wirkung des Ewig-Schönen den Menschen zu tieferem religiösen Sinnen und Denken führen, um ihn in voller Harmonie seines Wesens über das Endliche hinaus ins Unendliche, über das Sinnliche ins Übersinnliche hinüberzuleiten. Daher auch zeigt sich selbst die nicht-religiöse Kunst in dem mit der religiösen Kunst vollständig eins, sagt Gügler,³⁾ was das Wesen der Kunst ausmacht. Das Wesen der Kunst aber beruhet auf einem vollkommenen Bewußtsein des höchsten, aus der Tiefe der Gottheit entspringenden Gesetzes, jenes belebenden und beselenden Gesetzes, welches, allem Geschaffenen innewohnend⁴⁾ und einzig den Fortbestand der Dinge sichernd, gleich einem unerschöpflichen Quell, wengleich auch immer spendend, doch nimmer versiegt.

Die sich somit in der Kunst offenbarende vollkommene Verbindung aller Geistes- und Sinnkräfte, die das Urbildliche und vollendet Menschliche darzustellen gestattet, läßt daher auch das Göttliche der in diesem Sinne vollendeten Natur erkennen. Doch aus diesen hohen Gaben, aus diesem so bevorzugten Vermögen, erwachsen nicht minder schwere Pflichten, was des Dichters freundliche Mahnung dem Künstler mit dem Worte kundet:

„Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben:

„Behaltet sie!

„Sie sinkt mit euch! Mit euch wird sie sich heben!“⁵⁾

Wer nun aber in Verkennung dieser Verhältnisse, seine eigne Würde vergessend, seinen Mitmenschen kränkt oder gar zu Verfehlung Anlaß gibt, entweicht die Kunst — macht sich frevelhafter Mißachtung der ihm obliegenden Pflichten schuldig und versündigt sich nicht etwa nur in dem Verführten, sondern trifft in ihm die ganze Familie — die Gesellschaft und den Staat. — Mahnungen, Warnungen, Drohungen und Strafen füllen im Altertume die Werke der Weisen und gar die streng gehand-

³⁾ Die heilige Kunst, oder die Kunst der Hebräer. Von A. Gügler. (Landshut, 1814.) — Bd. I, S. 64.

⁴⁾ „Denn von ihm und durch ihn und in ihm (im Griech. „für ihn“) ist alles.“ Röm. 11, 36.

⁵⁾ Ebendaselbst.

habten Gesetzesvorschriften auf griechischem Boden. Eine wahre Fundgrube trefflichster Lehren bietet uns Isokrates, und besonders wichtig ist dabei sein steter Hinweis auf die Vorzeit und die großen Männer, die in ihr durch Wort und Tat wirkten; ihm folgen sein Zeitgenosse Aristophanes und später Horaz.^{*)} — Über Epaminondas, haben wir in Plutarchs „Pelopidas“ (7) das herrliche Wort: „er begann die Wiedergeburt seines Vaterlandes damit, daß er seinen Mitbürgern den Sinn für Edles und Schönes und den Abscheu gegen Schlechtes einflößte, indem er vor allem ein edles Schamgefühl erweckte.“ Zu welchen Erfolgen dies weithin geführt, wie es die Schar der trefflicheren Bürger vermehrt, ist leicht zu erfahren, sowie auch, daß es zu keiner Zeit an trefflichen Vorbildern oder mahnenden Stimmen gefehlt hat.

Zeuxis malte die Penelope, in welcher das Volk die Sittsamkeit selbst verkörpert sah und verehrte. Im Gegensatz hierzu hatte er auch eine Helena gemalt, als ein Urbild sinnlicher Schönheit. Als er dies Werk jedoch öffentlich gegen Entgelt sehen liefs, nannte man sie höhrend eine Hetäre!

Lucian schildert uns unter Heranziehung köstlicher Werke griechischer Kunst die Panthea, die Gemahlin des Lucius Verus. Welch ein Bild! Doch bei Aufbietung aller Reize der vollendetsten Schönheit sehen wir nichts, was ein christliches Auge verletzen dürfte, nichts, an dem nicht ein jeder mit wahrer innerer Freude verweilen möchte. — Lebhaft erinnert uns dies an jenen herrlichen Ausspruch Goethe's, demzufolge er der hl. Cecilia zu Bologna im Geiste seine Iphigenie vorgelesen, auf dafs diese kein Wort spreche, was nicht

*) Geschichte der Erziehung und des Unterrichts im Altertum von Dr. Friedrich Cramer, (Elberfeld, 1838.) — Bd. II, S. 274 d. w.

*) Brngier — in seiner „Geschichte der deutschen National-Literatur.“ (Freiburg im Breisgau, Herder'sche Verlagshandlung, 1868) — bringt diese Stelle, die ich lediglich aus der Erinnerung niedergeschrieben, eingehender und teils wörtlich, und sagt: „... dafs ihm zum Charakterbilde seiner Iphigenie heilige Jungfrauen der altchristlichen Zeit vorgeschwebt, wenigstens insofern, als ihm die Bilder der hl. Cecilia und noch mehr der hl. Agatha, die er in Bologna sah, immer und immer wieder vor die Seele traten. „Ich habe mir“, schreibt er, „die Gestalt wohl gemerkt und werde ihr im Geiste meine Iphigenie vorlesen, und meine Heidin nichts sagen lassen, was diese

auch jene Heilige ausgesprochen haben würde.“ — In der Lucianschen Beschreibung ruft dann, begeistert von dem herrlichen Bilde, Lycinus aus: Und ihr Name? Worauf Polystratus ihn eben so schön und lieblich als passend bezeichnet, und dann der tugendhaften und liebenswürdigen Gemahlin des Abradatas gedenkt, jener Panthea, von der Xenophon in seiner Cyropadie ein so schönes Gemälde entwirft.

Man blieb aber in jenen frühen Tagen nicht etwa nur bei der Inachnahme des äussersten Anstandes stehen, sondern verlangte selbst mit unerbittlicher Strenge: „Wahrung des Schicklichen!“ Wir verweisen hierfür neben Herodot I, 10, nochmals auf Xenophon, der in dem schon erwähnten Werke I, 2, sagt: „Die persischen Gesetze hingegen sorgen im voraus dafür, den Bürgern die Möglichkeit nach Schlechtem und Schändlichem zu trachten, abzuschneiden...“ Wir wollen aber weiter gehen und sehen, wie die Alten den Ausspruch eines Epiktet aus Hierapolis in Phrygien:

„Tugensam sein, heifst vernünftig sein“
zur Tat werden liefsen.

Gestützt auf die Aussprüche der Alten sagt daher Franziskus Junius^{*)} in seinem Werk von der Malerei der Alten („De Pictura Veterum“) mit vollem Rechte, dafs der Maler — (vom Bildhauer gilt das gleiche) — bei seinen Werken das Sittengesetz (δικαιοσύνη) nicht vernachlässigen dürfe, hinzuzufügend, dafs es Dinge gebe, welche man besser zum Nachteil der Geschichte als des Anstandes übergeht. Vornehmlich verletzen aber diesen Anstand, fährt er fort, alle, die mit wollüstigen Gemälden das Herz der Zuschauer frevelhaft zu schändlichen Begierden verleiten. — Aelius Donatus (350 n. Chr.) sagt bei dem Zitate einer Stelle (Eunuch. Act. III, Sz. 5): „Terenz hat jetzt philosophisch bewiesen, welches Verderben die Erdichtungen der Poeten Menschen und Städten bringen, indem sie den zukünftigen Sündern Beispiele von Lastern darstellen.“ — Noch einer aus den Tagen grössten Verfalles und eingetretener Verrohung soll hier gehört werden. Sidonius Apollinaris (geb. 428 n. Chr.) sagt in der Beschreibung seines Landgutes Abitatum (lib. II, ep. 2): „Es ist hier keine Reihe nackender ge-

Heilige nicht aussprechen möchte.“ (Anmerkung 1, S. 346.)

*) B. III. C. 1. § 14.

malter Schönheiten vorhanden, welche, so wie sie die Kunst verherrlichen, den Künstler schänden". — Doch gehen wir weiter zurück, um die Urteile und das Verlangen anderer hervorragender Männer zu vernehmen. Aristoteles sagt (Polit. I, 7. cap. 15): „Die Gesetzgebung muß dahin wirken, daß die Jugend „nichts Unanständiges höre oder sehe“. . . . Die Behörden haben mithin darüber zu wachen, daß unanständige Gemälde oder Bildsäulen nirgends geduldet werden. Von Plato (de leg. 1, 2. Steph. 656 a—d. Bip. 8 p. 65) vernehmen wir das Wort: „Wo also in einem Staate gute Gesetze herrschen, wird da die Kunst in Scherz und Ernst volle Freiheit haben? Wird da der Künstler die Kinder seiner weisen Mitbürger und die gesamte Jugend lehren dürfen, was immer ihm Vergnügen macht, gleichviel, ob er sie dadurch für die Tugend heranbildet oder sie für die Liederlichkeit erzieht?“

So fehlte es an Mahnungen und Warnungen an keinem Orte und zu keiner Zeit, auf das es keinem ergehe, vernehmen wir Cicero in den tusculanischen Unterredungen (III, c. 11), wie jenem Enkel des Tantalus, des Pelops Sohn, Urenkel des Zeus, den wir wie weggeworfen, mutgebrosen erblicken!

„Nicht doch — spricht er —
 „Nicht doch, ihr Freunde, zu mir hergetreten,
 „Hinweg! daß nicht den Guten meine Nähe,
 „Mein Schatten schade! solche Macht des Greuels
 „Ist meinem Körper eingedrückt.“

(Ebenselbst III, 12.)

Hier ist gewiß auch die Stelle, wo wir den großen Mahner und Warner aus den Blühtagen der Renaissance: „Savonarola“ zu hören verpflichtet sind. Derselbe gab öffentlich die Versicherung, daß die Künstler vor ihren eigenen Schöpfungen schauern würden, wenn sie das Ärgernis und den Schaden, den sie durch dieselben den Leuten aus dem Volke für ihre Seele verursacht hätten, so vollständig kennen, wie er. (Rio 2, p. 423. — Jungmann, „Ästhetik“ II, 3. Aufl. Cit. 66“).

Friedrich Cramer sagt dann im ersten Bande des schon erwähnten Werkes (S. 393): „... so galt auch bei den alten Römern die Scham für die erste und die Krone aller Tugenden.“ — Aus den „Alt-Indischen Sprichwörtern“^{*)} wäre hierfür mit Leichtigkeit eine Blumenlese

gleich einem reichen Strauße duftenden Lotus^{*)} zu sammeln; es sei hier nur ein Vers aus der „Weisheit des Brahmanen“ geboten:

„Von allen Tugenden ist Scham genannt mit Recht
 „Die Mutter, keine hat so blühend ein Geschlecht.
 „Die Tugendmutter, Sohn, sie ehre, wie du ehrt
 „Die eigne Mutter, der du sie den Rücken kehrst,
 „Solange du sie hast vor Augen, lieber Sohn,
 „Bist du unwürdigen Versuchungen entflohn.“

(Friedr. Rückerts Werke, 5. Bd. — „Die Weisheit des Brahmanen“ I, 4. Stufe, Schule 83.) —

Dazu sei nimmer vergessen, was Horaz in der VI. Satyre des I. Buches 81 u. w. sagt: „Er selbst war zu allen Lehrern mein unbestechlicher Führer. Kurz, er hielt mich durch die Scham (die erste der Tugend) von allen schändlichen Vergehungen, ja selbst von dem Vorwurfe rein.“

Cato's Ausspruch (Diog. Laert. 7, 54. Plut. de audiendis poetis 29, e. Hor. Sat. I, 6, 83, Heindorf), er liebe mehr die, welche erröten, als die, welche erleichen, denn die Röte sei die Farbe der Tugend, war der Anspruch aller Römer. — Die alte römische Schamhaftigkeit fing um die Zeit des Krieges mit Perseus an zu verfallen, und mit ihr sank auch ächter Römersinn und ächte Römertugend, wie uns die Geschichte des Jugurtha leider nur allzu deutlich zeigt. (Piso b. Plin. h. n. 17, 26.)

Fassen wir nur diese wenigen Mahnworte zusammen, dann zeigt sich, daß die hier angeregte Frage, weit über den Rahmen der Kunstgeschichte hinaus gehend, auch die Sittengeschichte berührt, und damit, wie wir schon eingangs bemerkten, eine Frage der Staatsraison wird, da die Geschichte lehrt, wie mit dem Zusammenbruch von Scham und Sitte die Stützen des Staates wanken und der Verfall beginnt.

(Forts. folgt.)

Düsseldorf.

Franz Gerh. Cramer.

^{*)} In diesem reichen Schätze ererbter Weisheitslehren finden sich nicht nur die Mittel^{*)} diese Tugend zu fördern und zu festigen, sondern auch eine Fülle freundlichmahrender Worte: „Was jemand mit Tat, Gedanken und Worten beständig treibt, das reist ihm mit sich fort; darum tue Gutes.“ (Otto Böhtlingk „Ind. Spr.“ III. Teil S. 91.) Ebend. Bd. I S. 70: „Bis zur Leichensähle nur gehen Verwandte und Freunde mit dir; dann kehren sie um und du mußt nun ganz allein weiter gehen: tue also gute Werke, (damit du nicht ohne Geleite seiest).“

^{*)} Ebend. Bd. II, S. 215, 1. Vers v. unt. — S. 231, 1. V. v. ob. — S. 275, 2. V. v. ob.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf.

XXII. (Mit Abbildung.)

39. Hochgotisches silbermontiertes Kokos-Reliquiar des Domes zu Münster. (Katalog Nr. 542.)

Häufig begegnen glatte wie mit eingeschnittenen Ornamenten und Darstellungen versehene Kokosnüsse als Kern für Pokale und Reliquiare in der Renaissance, äußerst selten in der gotischen Periode; die hier abgebildete, bereits im XIV. Jahrh. gefasste, erscheint aus diesem Grunde, wie ihrer ganz schwarzen, glänzenden Färbung wegen, als eine Seltenheit ersten Ranges. Dafs sie als solche auch damals schon geschätzt wurde, beweist ihre Montierung, namentlich ihre Bekrönung durch die viel ältere Bergkristallfigur, die stets, und besonders auch um diese Zeit, als grofse Merkwürdigkeit und Kostbarkeit galt. Aus Arabien, der Heimat des Kristallschnittes, scheinen diese fast immer für die Bergung von Reliquien ausgehöhlten Figuren und Phiolen des X. und XI. Jahrh. manchmal erst einige Jahrhunderte später ins Abendland gekommen zu sein, wo sie sich in den Kirchenschätzen, namentlich Deutschlands, zumeist als Reliquienbehälter gefasst, nicht gerade zahlreich erhalten haben. (Vergl. die ziemlich vollständige Aufzählung derselben in der Abhandlung von G. Humann »Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen«, Heft XVIII. S. 5—17.) — Im vorliegenden Falle handelt es sich um eine Löwenfigur, die durch Umdrehung des Kopfes und Ausrüstung mit einer Siegesfahne in ein Lamm verwandelt ist, ohne Zweifel, um die nähere Beziehung zum Behälter herzustellen, der aber wohl kaum als Ciborium gedient haben könnte,

eher zur Aufbewahrung eines, in der damaligen Zeit der Regel nach aufs kostbarste gefasteten Agnus-Dei von Wachs. Die eingeschnittenen Palmettenverzierungen, die für diese arabischen Bergkristalle als geradezu charakteristisch bezeichnet werden dürfen, hatten hier die Schenkelnmarkierung, die freilich zum Lamm

wenig paßt, bewirkt, und gekerbte Einschnitte markieren den Schwanz. Ungeheuer roh ist die Befestigungsart der vergoldeten Kreuzfahne, die mit dem plumpen Halsband in Verbindung gesetzt ist; und von diesem zweigt, wiederum mittelst eines Scharniers, das die Horizontalhöhlung der Figur verdeckende rohe Plättchen ab. Desto feiner erfunden und ausgeführt ist die überaus einfache Silbermontierung, die in der ringsum ausgezackten Einfassung, den drei mit ausgesparter Ranke verzierten, vergoldeten Vertikalbändern, dem ebenfalls ausgezackten kleinen runden Trichter mit Fuß besteht, durch ein zierlich, gewulstetes vergoldetes Ananasknäufchen mit ihm verbunden. In diese einfachen Formen gliedert sich das flache Manubrium mit seinen kräftigen Rippen vortrefflich ein, gerade zu dem schmucklosen runden Fuße höchst passenden Übergang bildend. Als Verbindungs- (zuweilen auch Bekrönungs-)



Ring schon im XIII. Jahrh. auftauchend, hat es sich bis ins XV. Jahrh. erhalten. — Die an sich nicht gerade leichte Lösung ist hier durch einen wohl zweifellos westfälischen, Goldschmied der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. so harmonisch geboten, dafs das Auge mit voller Befriedigung weit auf diesem in jeder Hinsicht originellen Reliquiare, zu dem mir keine Parallele bekannt ist.

Schnüigen.

Bücherschau.

Papst Pius X. Dieses, Bd. XVI, Sp. 283 angezeigte Lebensbild des hl. Vaters von Anton de Waal hat bereits seine zweite Auflage erlebt. In dieser ergänzten Auflage konnte einiges, was sich auf den gerade verstorbenen Papst bezog, wegfallen, mußte manches auf den neuen Papst Bezügliche nachgeholt werden, auf Grund weiterer Berichte wie der früher noch nicht zugänglichen Hirtenbriefe des Bischofs und Patriarchen, Sorgfältiger durchgeführt erscheint daher das Bild des neuen Papstes, schärfer in seinen Umrissen, bestimmter in seinem Ausdruck, lebendiger in seinem Eindruck; was sich früher mehr als Kombination nahe legte, tritt jetzt als klare Anschauung auf, und der Charakteristik liegt mancher Erlaß, manche Ansprache und Bemerkung zugrunde, die dem hl. Vater bald das Vertrauen der ganzen Welt erworben haben, wie es vom Verfasser aus der unmittelbarsten Beobachtungssphäre heraus in rührenden Worten wärmster Pietät bezugt wird. Die weiteren Akte Seiner Heiligkeit, namentlich die auf Liturgie und Kunst bezüglichen, werden wohl auch dem Illustrationsapparat, der dem Buch soviel Interesse und Anmut verleiht, aktuell wirkenden Zuwachs verschaffen.

D.

Der Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié par Cabrol, Paris Letonzey 1903 (vergl. diese Zeitschrift XVI, 189), behandelt in seinem fast ganz von Leclercq gelieferten Fasc. III: Afrique — Agneau, außer diesen beiden sehr bedenklichen Artikeln namentlich auch die Agape. — Die altafrikanische Liturgie, vor wie nach Nicola, wird besonders hinsichtlich ihres lateinischen Charakters gewürdigt; die afrikanische Archäologie, über deren Bedeutung die französischen Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte so viel Licht verbreitet haben, kommt namentlich durch ihre mannigfachen und eigenartigen Bandenkmalerei in ungehörter Weise zur Geltung. — Die Kenntnis der Agapen wird durch reiches Text- und Abbildungsmaterial erheblich erweitert; Aganne (St. Manrice im Rhonethal) auf Grund der Inschriften klargestellt, unter Bezugnahme auf den merkwürdigen Verroterieschrein im berühmten Kirchenschatz. — Agneau weist die älteste Verwendung des Lammes nach, seine Symbolik und deren verschiedene Typen an der Hand zahlreicher Bilder. — Auch an dem soeben erschienenen Fasc. IV: Agneau — Alexandrie ist Leclercq rumeist beteiligt, indem die Hauptartikel von ihm berühren: Die Katakomben der hl. Agnes, die mit Einschluß der konstantinischen Grabkirche u. der St. Agnes-Basilika auf Grund der neuesten Ausgrabungen und Funde in reichster Illustration besprochen werden; — Die Ackerbautreibenden (Claffen), die einen weiten Rahmen abgeben für ländliche Eigentumsverhältnisse, Ansidelungen, Kulturen, Pfarreien usw.; — Akhmin, die oberägyptische Nekropole, aus der in den letzten 20 Jahren so viele kostbare Textilien, vornehmlich durch deutsche Forscher, zu Tage gefördert sind. — Alexandrien, dessen erster archäologischer Teil hier seinen Abschluß

findet, die umfangreiche Topographie: Baudenkmalerei, Katakomben, Inschriften, Katechetenschnelle, Bibliothek usw. behandelnd, an der Hand zahlreicher Abbildungen. — Den Agnus Dei von Wachs, die früher bis in die altchristliche Zeit zurückgeführt wurden, aber vor dem IX. Jahrh. nicht nachweisbar sind, ist hier (von Henry) nur ein kürzerer Artikel gewidmet. — Überall tritt gründliche Forschung zutage, die das ganze Material, nicht nur das literarische, vollkommen beherrscht und für das weite, flüssige Gebiet zahllose neue Grundlagen schafft. Glück auf für den rüstigen Fortgang!

S.

Die oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn um die Mitte des XV. Jahrh. (1430—1460). Von August Schwarzwald. Mit 5 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1903. Teubner. (Preis 4,— Mk.)

In die Geschichte der deutschen Malerei des XV. Jahrh., die bis vor kurzem noch in Dunkel gehüllt war, hat das letzte Jahrzehnt mancherlei Licht gebracht und dieses entpuppt vornehmlich den drei sozusagen neuentdeckten Malern Konrad Witz von Basel, Hans Multscher von Ulm, Lucas Moser von Weil, bez. ihren Hauptwerken, den Altären. 1. in Basel und Genf (letzterer von 1444), 2. in Stierzing (1456—1458), 3. in Tiefenbronn (1431 oder 1451). Diese Werke unterzieht der Verfasser einer sorgsamsten Analyse und findet ihr Charakteristikum in der plastischen Grundlage der Bildanschauung, dem Wettstreit der Malerei, mit ihren Mitteln die Wirkung von Skulpturwerken auf einer Schmuckwand wiederzugeben. Bei dem Bestreben, für diese Eigentümlichkeit die Ursprungsstätten zu suchen, gelang der Verfasser zuerst nach den Niederlanden (van Eyck und der Meister von Flémalle, die wiederum an Dijon anknüpfen), sodann nach Nürnberg (Imhof-Altar), wie nach Köln, wohin Meister Stephan aus Meersburg die gemeinsamen Eindrücke gebracht hatte, um sie im Anschluß an die lokalen Traditionen selbständig zu verarbeiten, endlich nach Leipzig, wo (Paulinerkirche) der abgebildete Altar merkwürdige Analogien zeigt. — Die „nordische Renaissance“ als Korrelat zu der viel früheren südlichen Renaissance in Pisa ist das Endergebnis der geistreichen Studie.

T.

Veit Stofs und seine Schule in Deutschland, Polen und Ungarn, von Berthold Dann. Mit 89 Abbildungen in Autotypen. Leipzig 1903. Hiersemann. (Preis kart. 10,— Mk., geb. 12,— Mk.)

Obwohl Veit Stofs als einer der fruchtbarsten und bedeutendsten Künstler Deutschlands im späten Mittelalter bezeichnet werden muß, so fehlte doch eine zusammenfassende Studie über ihn. Der Hauptgrund dafür mag in dem Umstande zu suchen sein, daß die Werke des Meisters, der in Krakau und Nürnberg nacheinander mit großem Erfolge geschaffen hat, zu sehr zerstreut, von beiden Kunstsentren aus einseitig geprüft wurden. Der Verfasser hat das Verdienst, das gesamte Material zusammengestellt, gesichtet und zu einer klaren Monographie verarbeitet zu haben, in der dem Bilderschatz mit Recht die führende Rolle zu-

fällt. Die ersten 100 Seiten beschäftigen sich ausschließlich mit den authentischen Werken des Meisters, die um verschiedene Exemplare vermehrt sind. Die folgenden 20 Seiten sind den Schulwerken, namentlich denen des Schülers Paul, gewidmet. Auf 25 Seiten kommt der Sohn des Meisters, Stanislaus, zur Geltung, der, spätestens 1494 nach Krakau zurückgekehrt, etwa 30 Jahre die Werkstatt des Vaters weiterführte in emsigster Tätigkeit. Die Frage nach der Abhängigkeit des alten Stofs von Wolgemut wird im Sinne der Freiheit entschieden, im letzten (V.) Kapitel eine Anzahl von Schnitzwerken, zum Teil auch abbildlich, vorgeführt, die dem Meister fälschlich zugewiesen werden. Die gründliche Arbeit ist eine Ehrentafel für einen der originellsten und kraftvollsten Künstler des deutschen Mittelalters.

G.

Bernardo Daddi von Georg Graf Vitzthum.

Mit sieben ganzseitigen Abbildungen in Autotyp. Leipzig 1903. Hiersemann. (Preis 4,— Mk.)

Von einem Florentiner Maler Bernardo sind drei signierte und datierte Werke bekannt. Der Verfasser beweist durch eingehende Vergleichung, daß dieser Bernardo jener Daddi sei, dem Vasari den Freskenschmuck der Kapelle Pulci in S. Croce, sowie des Tores S. Giorgio zu Florenz zuschreibt, und der 1347 zwei Zahlungen erhielt für das Altarbild des von Orcagna errichteten Tabernakels in Or San Michele zu Florenz. In Bernardo Daddis Werken werden dann zwei Perioden unterschieden: eine erste (1328 bis 1330), worin er außer einer dreiteiligen Altartafel der Uffizien auch jene Fresken gemalt und einerseits sich an Giotto, andererseits an die Siennesen angeschlossen habe, eine zweite (nach 1330 bis 1348), worin er Andrea Pisano und Orcagna näher getreten sei, und aus der neun wichtige Altarfenster erhalten seien. Die Beziehungen des Meisters zu andern Malern seiner Zeit und Gegend werden eingehend besprochen, wobei freilich häufig aus Einzelheiten, welche sich aus der verschiedenartigen Technik, aus Inhalt und Komposition der Bilder ergaben, allgemeine Schlüsse über Stil und Typenbildung gezogen sind. Die klar disponierte und systematisch durchgeführte Anlage der Arbeit ermöglichte es dem Verfasser, aus den unsicheren Grundlagen feste Anhaltspunkte zu gewinnen und, auf sie weiterbauend, dankenswerte Ergebnisse zu bieten. Die Abbildungen sind gut, der Preis mäßig. Das Ganze gereicht darum auch der rührigen Verlags-handlung zur Empfehlung.

Steph. Brüssel.

Die Kunstdenkmale des Königreiches Bayern, I. Band des Regierungsbezirkes Oberbayern, sind seit unserer Anzeige in Bd. XV, Sp. 92, um die Lieferungen XXII und XXIII: Stadt- und Bezirksamt Mühldorf und Altötting: Zwei Bücher Text und zwei Atlashäfte, Tafel 251 bis 274, gewachsen, die von den Leitern v. Bezold, Riehl, Hager unter Mitwirkung anderer Gelehrter und Künstler bearbeitet sind. (München 1902 und 1903, Albert.)

Dank der längst bewährten Leitung nimmt das bayerische Inventarisationswerk frischen Fortgang;

Reichtum und Vortrefflichkeit der teils in den Text aufgenommenen, teils den glänzenden Folioalats füllenden Abbildungen gehen Hand in Hand mit dem umfanglichen und zuverlässigen Text, der vor allem auch eine Kunstgeschichte des Landes sein soll, hinsichtlich seiner Eigenart in Ursache und Wirkung, so daß die lokalen Gesichtspunkte überall dominieren.

Mühldorf zählt gerade nicht zu den bevorzugten Bezirken trotz seines Alters; aus der romanischen Periode ist Hervorragendes nicht erhalten geblieben, aus der Frühgotik der doppelgeschossige Zentralbau einer Totenkapelle, desto reicher setzt das XV. Jahrh. ein, aber die meisten spätgotischen Bauwerke haben im XVII. und XVIII. Jahrh. große Umgestaltungen erfahren; die spätgotische Holzplastik weist zahlreiche, aber nicht gerade bedeutende Denkmäler auf, die Steinplastik beschränkt sich vornehmlich auf Grabmäler.

Altötting, amnest von Hager mit offener Vorliebe behandelt, ist eine Perle unter den Bezirken nicht so sehr, weil Architektur und Plastik, Malerei und Goldschmiedekunst aus den letzten Jahrhunderten des Mittelalters wie aus der Renaissance durch zahlreiche und charakteristische Denkmäler vertreten sind, die zum Teil durch Künstler des Bezirkes ausgeführt, allerlei Spezialitäten aufweisen, sondern namentlich auch deswegen weil 1. die Gnadenkapelle in Altötting sich durch die eingehenden Untersuchungen des Verfassers als ein gerade durch seine Einfachheit höchst merkwürdiger karolingischer Zentralbau (Marienkapelle) herausgestellt hat, 2. den zwischen der Salzach und dem Wöhr-See mehr als einen Kilometer sich hinziehenden Kammrücken die Veste Burghausen beherrscht, eine große mittelalterliche Befestigungsstadt, die fünf Kirchen umfaßt, eine mächtige Schloßanlage mit spätgotischer Aulsen- und frühgotischer Innen-Kapelle, endlich den alten Mauerring mit seinen Türmen, 3. das berühmte „Goldene Rössel“ der Altöttinger Schatzkammer, ein französisches Emailwerk um 1400, zu den größten Kostbarkeiten der Welt zählt. — Mit großem Verständnis geprüft, mit Liebe beschrieben, mit aller Sorgfalt abgebildet, wecken diese eigenartigen Denkmäler, wie manche anderen ein ganz besonderes Interesse.

Schönigen.

Flugschriften des Schlesienschen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer werden von dem Breslauer Verlag Trewendt & Granier angemeldet, die als das 1. Heft (zu 50 Pf.): Häusliche Kunstpflege von Professor Dr. Karl Masner, Direktor des Schlesienschen Museums, versenden, einen im Kindergärtnerverein gehaltenen Vortrag. Von dem Einfluß ausgehend, den die Frau auf die Ausstattung der Wohnung auszuüben pflegt, bietet er eine ganze Reihe von sorgsamsten Beobachtungen wie praktischen Ratschlägen, die gesund und verständlich, in die Empfehlung der Selbständigkeit, also der Individualität, wie der Einfachheit ausklingen, und in deren Voraussetzung: künstlerische Erziehung der eigenen Persönlichkeit, wie der ihr anvertrauten Jugend. B.

Abhandlungen.

Der mittelalterliche Tragaltar.

(Mit 13 Abbildungen.)

V.

B. Schrein-Tragaltäre.

(Fortsetzung.)



n zweiter Stelle möge die Aufzählung und kurze Beschreibung der vornehmlich mit **Email** gezierten Portatilia folgen, welche zwar an Bedeutung die vorgehende Gruppe übertreffen, chronologisch ihr aber folgen.

Dem Kenner mittelalterlicher Kunst sagen wir nichts Neues mit der Bemerkung, daß zur romanischen Zeit die Schmelzkunst besonders in rheinischen Klöstern blühte, ihm ist durch die Forschungen von Labarte und Darcel, von de Linas und Bucher, von Bock und Kondakoff hinlänglich bekannt, daß die Technik des Zellschmelzes schon manches Jahrhundert vor Christus in Persien geübt und von dort oder aus einem der zentralasiatischen Länder im II. oder III. Jahrh. unserer Zeitrechnung nach Europa übertragen sein soll. Jahrhunderte lang liebte man es in Konstantinopel, die verschiedensten Gegenstände durch den hochentwickelten Zellschmelz (email cloisonné) auszustatten, bei dem man auf der goldenen Unterlage, dem Rezipienten, die Umrisse der Figuren in Form kleiner „Zellen“ aus überkant gestellten Stegen auflötet; diese Zellen füllt man mit farbiger Glasmasse und bringt letztere in kleinen Öfen oder Muffeln zum Schmelzen. Die Kostbarkeit des Materials oder auch altheimische Kunstüberlieferung veranlaßte die rheinischen Klosterkünstler, statt des Goldes zur Unterlage Kupfer zu nehmen und anstatt die Zellen aufzulöten, die Konturen durch den Stichel in den Rezipienten selbst einzugraben und in diese Gruben die blauen, roten, weißen Glasmassen zu bringen, wodurch sie die Technik des Grubenschmelzes (email champlevé) schufen oder weiter ausbildeten. Man kolorierte aber meistens nur den Hintergrund oder einzelne Details, wie den Heiligenschein; die menschlichen Figuren wurden von den rheinischen Künstlern gewöhnlich auf ausgespartem, vergoldetem Metall in graviertem, ausgeschmolzener

Innenzeichnung hergestellt.¹²⁹⁾ — Neben den großartigen Reliquienschreinen zu Köln, Siegburg, Deutz, Aachen usw. waren es besonders die Tragaltäre, welche die romanischen Goldschmiede mit den glänzenden Farben dieses Schmelzes zu verzieren pflegten und welche uns darum über die Entwicklung der neu emporgeblühten Technik Kunde geben. Wir finden sie besonders im Rheinlande, aber auch an der Maas und in Norddeutschland. Eine Klassifizierung dieser Altäre war bisher kaum versucht worden, wenn man von einigen allgemeinen Zusammenstellungen absieht; fehlte es uns ja bisher überhaupt an einer Geschichte des germanischen Grubenschmelzes, während der byzantinische Zellschmelz in dem Prachtwerke des Grafen Swenigorodskoi eine ausführliche Darstellung gefunden hatte. Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf bot nun die beste Anregung und zugleich ein seltenes Studienmaterial zur Ausfüllung dieser Lücke in unserer kunsthistorischen Literatur. Als eine köstliche Frucht der Ausstellung besitzen wir jetzt das monumentale Werk von Otto v. Falke und H. Frauberger: „Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters und andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf 1902“, worin Direktor v. Falke zum ersten Male mit umfassender Kenntnis aller Monumente den Entwicklungsgang des germanischen Email unter Beigabe ganz vorzüglicher Illustrationen fast aller bedeutenden Denkmäler eingehend darlegt. Unsere Studie war bereits geschrieben, als das hervorragende Werk erschien, doch konnten wir die wesentlichen Resultate der darin niedergelegten Forschungen noch dankbar benutzen, indem wir bezüglich vieler Einzelheiten auf v. Falkes Werk selbst verweisen.

Wir beginnen unsere Aufzählung wieder mit den rheinischen Monumenten, da sie an Zahl und Wert bei weitem den ersten Platz einnehmen. Hatte man sie bisher in verschiedenen klösterlichen Werkstätten

¹²⁹⁾ Über die Technik des Email vergl. neben Bucher, »Geschichte der technischen Künste« I, 12 ff., besonders Schulz, »Das byzantinische Zellschmelz« (Frankfurt 1890), 32 ff., Kondakoff, »Geschichte und Denkmäler des byzantinischen Email« (Frankfurt 1892) 96 ff.

entstehen lassen mit einem allgemeinen Hinweis auf Köln oder Siegburg, so hat jetzt v. Falke das Benediktinerkloster St. Pantaleon in Köln als die Kunstwerkstätte bezeichnet, wo die meisten hervorragenden Grubenschmelzarbeiten entstanden sind, hier herrschte während des XII. Jahrh. „eine Schaffenskraft auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst und eine künstlerische Tätigkeit, die ohne Gleichen dastehen“, hier blühten seit dem Beginn des XII. Jahrh. drei bedeutende Meister, von denen zwei nach v. Falke außer andern Werken auch eine Reihe Portaltalia schufen. Der älteste unter ihnen ist Eilbert.

Der Name Eilbert ist bereits seit langem in der mittelalterlichen Kunstgeschichte bekannt und berühmt; ihn trägt ein jetzt im „Welfenschatz“ befindliches Portatile (35 × 20 × 18 cm): *Eilbertus Coloniensis me fecit*. Während es schon Bucher und neuerdings Molinier der Kölner Schule zuschrieben, läßt es Neumann auf sächsischem Boden entstehen von einem Künstler, dessen Wiege in Köln gestanden hat. v. Falke hat nun in Eilbertus den ersten bedeutenden Meister von St. Pantaleon erkannt, der in der ersten Hälfte des XII. Jahrh. lebte. Das mit seinem Namen bezeichnete Altärtchen ist ein Werk, das durch seinen reichen Figurenschmuck wie nicht minder durch die verschiedenen Emailarten vollauf die Beachtung verdient, welche die Kunstgeschichte ihm widmet. Anstatt des Altarsteines hat das (jetzt der Füße beraubte) Portatile mit vorspringender Ober- und Unterplatte eine durchsichtige Bergkristallscheibe, unter der ein Pergamentblatt mit Christus auf dem Regenbogen und den Evangelistensymbolen liegt; ringsherum sitzen die zwölf Apostel auf lehnlosen Stühlen und halten Rollen mit je einem Glaubensartikel in der Hand — ein Bild des letzten Weltgerichtes, wobei die Apostel auf zwölf Thronen sitzen werden. Links davon an der Schmalseite sind vier Szenen aus dem Leben Mariä (Verkündigung, Besuch bei Elisabeth, Geburt, Opferung), rechts vier aus dem Leben Jesu (Kreuzigung, Auferstehung, Abstieg, Himmelfahrt) angebracht. An den Seitenflächen sieht man achtzehn Vertreter des alten Bundes, nämlich zwölf Propheten und Jakob, Balaam, David, Salomon. Zwei Inschriften an den vorspringenden Platten gaben den Grund für die Auswahl dieser Figuren an. Die untere Inschrift be-

sagt, dafs „die vom Himmel Erleuchteten (Propheten) voraussagten, was später erfolgte“, während oben „die von Gottes Lehre erfüllten Apostel bezeugen, dafs die prophetischen Reden nicht falsch sind“. ¹⁸⁴⁾ Besondere Beachtung verdienen die trefflichen Emailarbeiten, worin der Künstler einen weisen Wechsel ein-treten liefs. Auf der oberen Fläche sind die Figuren durch Gravierung in vergoldetem Metall mit schwarz ausgeschmolzener Innenzeichnung ausgespart, die Hintergründe sind blauer Schmelz, während an den Seitenflächen die Figuren durch farbigen Grubenschmelz mit vergoldetem Hintergrund gebildet sind. Die trennenden Pfeiler zeigen Zellschmelz. Die sinnige Auswahl der Figuren, die sorgfältige Ausführung der verschiedenen Email- und Goldarbeiten, namentlich die warm gestimmten Emailtöne auf Goldgrund fast in Art der byzantinischen Zellschmelze weisen unserm Eilbertus-Altärtchen unter den erhaltenen Portaltalien einen hervorragenden Platz an und lassen den Urheber als einen tüchtigen Goldschmied erkennen. ¹⁸⁵⁾

Demselben Meister schreibt v. Falke auf Grund stilistischer Eigentümlichkeiten noch mehrere andere Tragaltäre zu. An den Eilbert-Altar reiht er zunächst den Mauritius-Altar in der Pfarrkirche zu Siegburg (33 × 22 × 16 cm): die Auswahl der Figuren deckt sich teilweise mit dem Eilbert-Portatile. Längs des Porphyrtisches hat der Künstler die zwölf Apostel unter rundbogigen, weifs emaillierten Arkaden und auf Stühlen eingraviert; der Hintergrund ist blauer Schmelz. An den Schmalseiten des Steines sieht man links die Kreuzigung, darüber die Taube des Heiligen Geistes und Gott Vater; unter dem Kreuze steht eine nackte Figur, benetzt von dem Blute des Erlösers; es ist Adam, dessen Befreiung aus dem Limbus hier versinnbildet wird. Auf der entgegengesetzten Seite erscheinen die drei Frauen am Grabe mit Salb-büchsen, darunter die Begegnung der Maria Magdalena und des Heilandes, darüber die Himmelfahrt Christi. Die Seitenflächen sind

¹⁸⁴⁾ *Caelitus afflatus de Christo vaticinatus
ibi praedixerunt quae post ventura fuerunt.
Doctrina pleni fides patres duodecim
Testantur facta non esse prophetia dicta.*

¹⁸⁵⁾ Abb. und eingehende Würdigung bei Neumann, a. a. O. S. 152. Vergl. ferner Bucher, „Technische Künste“ I, 14. Lubarte, l. c. III, 112. „Deutsche Schmelzarbeiten“. Taf. 17—19.



Abb. 7. Tragaltar im Kgl. Museum zu Brüssel. (Oberplatte.)

mit sechzehn Prophetengestalten geziert; es sind gravierte Figuren auf abwechselnd hell- und dunkelblauen Feldern, welche durch emaillierte Säulchen voneinander geschieden sind. Die Bodenfläche ist mit geometrischen Mustern in Braunfirnis bedeckt, eine Inschrift zählt die im Innern enthaltenen Reliquien auf.¹²⁶⁾

Mit dem Mauritius-Altärchen ist eng verwandt das Portatile in der ehemaligen Benediktiner-Abtei zu M. Gladbach ($29 \times 20 \times 15$ cm). Die Deckplatte mit dem oblongen Altarstein (Verde antico, 13×7 cm) zeigt an der Schmalseite die so häufig wiederkehrenden Vorbilder des neusteamtlichen Opfers (Abel, Abraham, Melchisedech), auf der entgegengesetzten Seite deren Vollendung, nämlich Christus am Kreuze, daneben die Ecclesia und die Synagoge, auf Erdkreisen sitzend, diese mit Kelch und Kreuzesfahne, jene mit Gesetzstafeln, Speer und Rohr. Au den Langseiten sieht man Moses und Job, der einen Schild mit dem Worte: *Patentia* trägt, sowie die Propheten Isaias und Zacharias. Die Langseiten der Seitenflächen zeigen auch hier die Apostel unter rundbogigen Arkaden, die erste Schmalseite die Auferstehung Christi in drei Szenen; die zweite Schmalseite ist geziert durch den auf dem Regenbogen sitzenden Heiland, ihm zur Seite Maria und Johannes und zwei Engel. Die Figuren auf ausgespartem Metall mit ausgeschmolzener Gravierung stehen auf abwechselnd blauem und grünem Grunde. Dieses Portatile ist ebenso sorgfältig gearbeitet wie vortrefflich konserviert.¹²⁷⁾

Ferner ging aus der Hand Eilberts hervor ein Portatile der früheren Sammlung Spitzer, jetzt im Besitze von Martin le Roi (Paris). Der feingeaderte Porphyrlatte dieses Altärchens ($31 \times 16 \times 16$ cm) ist mit den von Eilberts oft verwendeten Darstellungen: Abel, Abraham, Melchisedech geziert; ferner brachte

¹²⁶⁾ Abb. Aus'm Weerth, Taf. 47 1-1b. »Deutsche Schmelzarbeiten«, Taf. 20—22. — Dieses Monument heißt Mauritius-Altar, weil es laut einer Inschrift auf Pergament dem hl. Mauritius geweiht ist: *Hoc vere est altare S. Mauritii martyris et gloriosi ducis.*

¹²⁷⁾ Abb. Clemen, »Kunstdenkmäler«, Kreis Gladbach und Crefeld (1896) Taf. V, Fig. 15. Aus'm Weerth, Taf. 31. Bock, »Rheinlands Baudenkmäler«, M. Gladbach, S. 20. »Deutsche Schmelzarbeiten«, Taf. 23, 24.

er an David, Salomon, Malachias und Isaias, sowie Moses mit der ehernen Schlange; endlich die Kreuzigung zwischen Ecclesia und Synagoga. Alle Darstellungen — mit Ausnahme von Moses — sind von Inschriften begleitet. Während an den Langseiten der Seitenflächen die Apostel auf blauem, grün umrandetem Hintergrunde sich abheben, sieht man an den Schmalseiten Christus zwischen Johannes und Markus, Maria zwischen den Erzengeln Raphael und Gabriel. Der Boden ist mit geometrischen Mustern, die aus Schmelzfirnis ausgespart sind, vollständig bedeckt. Man sieht an dieser Arbeit, deren Figuren nach Rohault de Fleury „ausgesuchte Feinheit“ zeigen, wie der Meister bei Ausschmückung seiner Altärchen sich zwar stets in denselben Ideen bewegte, jedoch seine früheren Werke niemals einfach kopierte.¹²⁸⁾

Der „Welfenschatz“ besitzt noch ein zweites Altärchen von der Hand Eilberts. Dieses Portatile ($28 \times 17 \times 11$ cm) mit vorspringenden Ober- und Deckplatte und mit rundem Konsekrationsstein, der von einem sehr geschmackvollen Muschelornament eingefasst wird, zeigt an den beiden Schmalseiten der Oberplatte die vier Kardinaltugenden als Frauengestalten dargestellt: die Prudentia trägt vor der Brust eine kreisrunde Scheibe mit dem Bilde einer Taube, die Temperantia gießt aus einer Kanne Wasser in ein Gefäß, die Fortitudo stützt sich mit der Linken auf einen länglichen Schild, in der Rechten hält sie einen Speer mit einer dreilappigen Fahne, die Justitia endlich hält eine Wage. Abweichend von den früheren Arbeiten hat der Meister auch die Seitenflächen geziert: eine Langseite zeigt Christus auf dem Regenbogen zwischen Maria und Johannes Baptista, denen sich je zwei Apostel anreihen, auf der Gegenseite Maria mit dem Kinde zwischen den Evangelisten, auf den Schmalseiten die andern Apostel, (die Bekleidung an einer Seite ist verschwunden). „Im vollsten Maße ist die Komposition dieser Apostelbilder zu rühmen, die noch heutigen Künstlern zum Vorbilde dienen könnten“, wie Neumann bemerkt. Der Rand der vorspringenden Unter- und Oberplatte ist mit Zellschmelz bedeckt, die Abschrägungen mit gestanzten Metallstreifen. Bei

¹²⁸⁾ Catalogue de la collection Spitzer, »Orfèvrerie religieuse«, pl. IV n. 13.

den Figuren der Oberplatte sind nur die Karnationsteile in Metall ausgespart, die Gewänder und Hintergründe dagegen ganz in Email ausgeführt, an den Seitenflächen aber sind die Figuren ganz durch Gravierung in Metall gebildet. Die Arbeit zeigt den Meister im Vollbesitze technischen und künstlerischen Könnens.¹³⁹⁾

Endlich bezeichnet v. Falke als eine Arbeit des Eilbertus das von uns an dritter Stelle erwähnte Portatile des Darmstädter Museums; es soll den Reigen der Eilbert-Werke eröffnen, ihm folgen der Eilbert- und Mauritius-Altar, der zweite im „Welfenschatze“, der M. Gladbacher und Pariser Altar. Eilbert lebte im zweiten Viertel des XII. Jahrh.

Die Tätigkeit dieses Meisters wurde aufgenommen und in St. Pantaleon fortgesetzt

Emailgrund; sie sind begleitet von der Inschrift: *Cherubim quoque et Serafim proclamant et omnis — Celicus ordo dicens: decet laus et honor, Domine. Auf der obren Plattenkante steht mit goldenen Buchstaben auf blauem Grunde: In omnem terram exiit sonus et in fines orbis verba eorum. Amen. An den Seitenflächen sieht man folgende gravierte und ausgeschmolzene Figuren auf blauem Emailgrunde: die zwölf Apostel und die Propheten Elias, Elisäus und Henoch. Der Altar ruht auf Greifenklauen, oben sind Ringe zum Aufhängen des Portatile angebracht, jedenfalls um die darin geborgenen Reliquien bequemer zeigen zu können; er entstand um 1150.¹⁴⁰⁾*

Das Engel-Portatile im Domschatze zu Bamberg (28 × 16 × 14 cm) wird von der



Abb. 8. Tragaltar im Kgl. Museum zu Brüssel.

durch den Goldschmied und Schmelzwirker Fridericus, der erst durch die Forschung v. Falkes Namen und Gestalt erhielt. Von seinem Vorgänger unterscheidet er sich durch einen scharf ausgeprägten Stil, noch mehr aber durch seine Ornamentik; v. Falke schreibt ihm folgende Portaltilla zu: die beiden Engel-Altären in Berlin und Bamberg, das Portatile in Xanten, Maria im Kapitol zu Köln und den Gregorius-Altar in Siegburg.

Die zuerst genannten Monumente erhielten ihren Namen von den Engeldarstellungen auf der Oberplatte des Portatile. Das Schrein-altären im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin (27 × 20 × 14 cm) hat einen grünen, gefleckten Serpentin, an dessen Schmalseite sich zwei Cherubim mit vier Flügeln befinden, Stein und Cherubim sind umgeben von sechzehn Engelbüsten in Vergoldung auf blauem

Tradition (auch von Labarte) als ein Geschenk des Kaisers Heinrich II. an seine Liebblingsschöpfung bezeichnet, nach Stil und Emailschnuck gehört es der Mitte des XII. Jahrh. an, in die nächste Nähe des Berliner Altärechens. Auch hier die Cherubim und Seraphim mit der fast gleichen Inschrift, auf den Seitenflächen ebenfalls die zwölf Apostel sowie Christus und Maria auf vergoldetem Metall, die Innenzeichnung ist mit vielfarbigem Glasflus ausge-schmolzen. Die Vortrefflichkeit der Arbeit stellen zwar dem Künstler ein gutes Zeugnis aus, aber deshalb dieses Portatile als vorbildlich für alle anderen zu bezeichnen, wie Garnier tut, geht selbstverständlich nicht an.¹⁴¹⁾

¹³⁹⁾ Kohaut de Fleury, »La Messe«, pl. 357. »Deutsche Schmelzarbeiten«, Taf. 33, 34.

¹⁴¹⁾ Abb. Labarte, »Album«, pl. 108. »Histoire«, III, 39, 108. Garnier, l. c. p. 413. Pfister, »Dom zu Bamberg«, (1896), 57. Dieses Altärechen wird irrthümlich vielfach als in München befindlich bezeichnet, wo es sich allerdings eine zeitlang befand.

¹³⁹⁾ Neumann, »Reliquienschatz«, Nr. 17. S. 144 ff.

Das Viktor-Altärchen in der Stüfikirche zu Xanten ist eine einfache, fast rohe Arbeit (23 × 15 × 9 cm). An den Schmalseiten des im Jahre 1725 entfernten Steines sehen wir das Opfer Melchisedechs und Abrahams, diese beiden Darstellungen samt deren Steine sind umgeben von achtzehn Medaillons mit vierzehn Brustbildern von Heiligen und den vier Evangelistensymbolen. An den Seitenflächen wieder die Sitzfiguren Christi, Mariä und der Apostel.¹⁴²⁾

Auch das schöne Altärchen der Kirche Maria im Kapitol zu Köln hat an den Schmalseiten des Steines zwei alttestamentliche Opfer, nämlich Abel und Melchisedech, diese sowie der Stein sind aber nicht wie in Xanten von Figuren, sondern von einem gestanzten Laubornament umgeben, in den Ecken sind die Evangelistensymbole angebracht. Die Langseiten der Seitenflächen zieren die durch vergoldete, glatte Säulchen getrennten Apostel in stehender Haltung, je sechs umgeben den Heiland und die Muttergottes, die Schmalseiten zeigen im Gegensatz dazu Vertreter des alten Bundes: David zwischen Isaias und Jeremias auf der einen, Salomon zwischen Jonas und Habakuk auf der andern Seite, wie die Apostel durch Säulchen voneinander getrennt und durch Spruchbänder gekennzeichnet.¹⁴³⁾

Als das bedeutendste Portatile des Fridericus ist das sog. Gregorius-Altärchen (37 × 23 × 17 cm) in der Pfarrkirche zu Siegburg zu bezeichnen. An den Schmalseiten des grünen Serpentinsteines sieht man acht Szenen aus dem Leben Jesu, sie sind samt dem Steine von einer großen Schar Jungfrauen, Kriegern, Bischöfen, Kirchenlehrern — 32 an der Zahl — umgeben; die vier Seitenflächen zeigen sechzehn Prophetengestalten, die durch vergoldete Säulchen voneinander getrennt werden. Die Figuren sind, wie bei der ganzen Gruppe, durch Gravierung auf Metallgrund hergestellt, die Innenzeichnung wurde mit rotem oder schwarzem Schmelz ausgefüllt; die Hintergründe bilden rechteckige grüne, blaue, weiße Emailplatten. Der Boden,

durch Schmelzfrnis verziert, ruht auf vier kupfervergoldeten Tiergestalten. Das Portatile welches durch die exakte Arbeit einen vortrefflichen Eindruck macht, hat an den Abschragungen der oberen und untern Platte dasselbe Stanzblech wie der Ursula- und Maurinus-Schrein in Köln. In der Hälfte eines betenden Mönches mit der Beischrift: *Fridericus*, womit der zuletzt genannte Schrein geziert ist, erkennt v. Falke den Verfertiger dieses Reliquiariums und der aufgezählten Portitalia sowie zahlreicher anderer Werke, den zweiten Leiter der St. Pantaleonwerkstatt, worin er während des dritten Viertels des XII. Jahrh. tätig war. In seiner frühesten Arbeit, dem Berliner Portatile, schloß er sich noch eng an Eilbert, nahm dann aber eine neue, wesentlich zeichnerische Stilrichtung an, um später unter dem Einflusse der Maas-Schule zur malerischen Schmelzarbeit überzugehen; als Schmelzmalter steht er, wie v. Falke sagt, unübertroffen da, er ist der beste deutsche Schmelzwirker.¹⁴⁴⁾

Wer die bisher übliche Anschauung von der Entwicklung des germanischen Email kennt, dem wird es aufgefallen sein, daß weder das Mauritius- noch das Gregorius-Altärchen in Siegburg entstanden sein soll, beide vielmehr Kölnern Meistern zugeschrieben werden. Nahm man doch bis in jüngster Zeit eine blühende Emailschele in der großen Benediktinerabtei Siegburg an, wo noch heute eine ganze Reihe bedeutender Schmelzarbeiten aufbewahrt werden. Wenngleich wir hier keine Geschichte des deutschen Schmelzes schreiben, so können wir doch die Bemerkung nicht unterlassen, daß nach den Untersuchungen v. Falkes die Existenz einer Siegburger Schule völlig „in der Luft hängt“, und daß keiner der bereits von Aus'm Weerth für diese angebliche Schule beigebrachten Gründe stichhaltig ist, wie in den „Deutschen Schmelzarbeiten“ weitläufig nachgewiesen wird. Hier möge nur folgendes berührt werden. Anlaß zur Aufstellung einer Lokalschule in Siegburg wurde vorzüglich das Vorhandensein zahlreicher Schmelzwerke daselbst. Indes beweist dies noch nicht, daß diese Arbeiten in Siegburg angefertigt wurden; man kann sie auch anders-

¹⁴²⁾ Abb. Aus'm Weerth, Taf. 17⁴. Clemen, *Kunstdenkmäler*, Kreis Mors, (1892), Seite 129. *Deutsche Schmelzarbeiten*, Taf. 29, 30.

¹⁴³⁾ Abb. Bock, *Das heilige Köln*, Taf. XXIX. *Deutsche Schmelzarbeiten*, Taf. 31, 32.

¹⁴⁴⁾ Abb. Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler*, Taf. 49¹, Kohault de Fleury, pl. 352. *Deutsche Schmelzarbeiten*, Taf. 27, 28.

woher bezogen haben. Zudem ist es ja Tatsache, daß im Mittelalter Kirchen und Klöster häufig durch Geschenke von auswärts bereichert wurden, worauf neulich Humann durch eine fleißige Zusammenstellung mit Nachdruck aufmerksam gemacht hat; Kaiser Heinrich II. z. B. beschenkte die Kirchen zu Magdeburg, Halberstadt, Quedlinburg, Bamberg, Trier, Verdun, Cluny, Monte Cassino mit kostbarem Kirchengerät.¹⁴⁵⁾ Diese zahlreichen Geräte stammten aber wohl zumeist aus derselben Werkstatt. Ist nun die Existenz einer Siegburger Schule mehr als zweifelhaft, so kann es also nicht befremden, wenn die oben aufgezählten, jetzt weit zerstreuten Altärchen zwei Meistern zugeschrieben werden, die zudem an einem Zentralkern deutscher Goldschmiedekunst saßen.

Neben den rheinischen Werkstätten blühte die Email- und Goldschmiedekunst besonders an den Ufern der Mosel und Maas, hier in Lüttich, Maestricht und an andern Orten, dort in Trier, wo Erzbischof Egbert die Kunstbestrebungen aufs höchste beförderte und wo noch heute mehrere prachtvolle Werke seinen Ruhm verkünden, nicht an letzter Stelle der sog. Egbertschrein. Dieses höchst wertvolle Monument, eins der edelsten und vollkommensten Werke der Goldschmiedekunst des X. Jahrh., ließ Egbert laut einer Inschrift als Reliquiarium anfertigen, als Behälter verschiedener kostbarer Reliquien, u. a. für die Sandale des Apostels Andreas. Eine zweite Inschrift lautet: *Hoc altare consecratum est in honore S. Andreae apostoli*. Man hat deshalb dieses Monument als Tragaltar bezeichnet. Indes der sog. Altarstein ist so winzig klein (24 mm im Quadrat) und an einer so ungünstigen Stelle angebracht, daß das Reliquiarium trotz der zweiten Inschrift wohl nie als Altar gedient hat und auch nicht dafür geeignet war. Man wird daher diese prachtvolle Schöpfung Egberts aus der Reihe der Tragaltäre ausschalten müssen.¹⁴⁶⁾ Indes be-

sitzt Trier heute doch noch zwei Tragaltäre, die wohl auch von Trierern Goldschmiedem angefertigt wurden, nämlich das schon erwähnte Willibrordi-Portatile und ein Altärchen im Domschatze aus dem Ende des XII. Jahrh. (25 × 16 × 10 cm), eine schlichte Arbeit, deren Deckel später erneuert und deren Seitenflächen mit vergoldetem Kupfer- und Silberblech bekleidet sind. Die Abschrägungen der obern und untern Platte sind mit gestanzten Ornamentstreifen bedeckt, die ein anmutiges Muster von Vögeln und Vierfüßlern zeigen. Email findet sich nur am Boden und zwar das sog. Email-brun. In demselben sind ornamentierende Streifen mit einer Inschrift ausgespart, welche die in dem Schreine enthaltenen Reliquien nennt.¹⁴⁷⁾

Aus dem Gebiete der Maas, wo die Schmelzarbeit einstens eifrige Pflege fand, sind uns außer dem früher besprochenen tafelförmigen Altärchen zu Augsburg und dem Schrein-Altärchen der Kollektion Basilewsky nur noch zwei Portaltalia bekannt geworden, eins in der (früheren) Sammlung Spitzer und ein zweites in Brüssel. Ersteres ruht auf vier Löwen. Auf der oberen Platte sieht man die Kreuzigung: vier Personen sind gerade beschäftigt, Christus ans Kreuz zu nageln. Zur Linken stehen drei Juden, von denen einer einen Nagel in der Hand hält und Befehle zu geben scheint; ebenso haben zur Rechten drei Juden Platz genommen. Die Personen sind in vergoldetem Metall ausgespart, die Innenzeichnung mit rotem Glasflus ausgegossen, der Hintergrund ist schmutziggelb. Das Kreuz ist grün emailiert, der Nimbus Christi rot. Die Darstellung ist von der Inschrift begleitet: *Vinea mea electa. Quomodo conversa in amaritudinem me crucifigis*. Auf den Seitenflächen haben die zwölf Apostel Platz genommen, die Technik ist wie an der Oberplatte. Das Altärchen gehört dem Ende des XII. Jahrh. an.¹⁴⁸⁾

Der schönste Tragaltar, welcher aus einer Werkstatt der Maasgegend hervorging, gelangte aus der Abtei Stavelot in das Musée national (Cinq.) zu Brüssel (Abb. 7 u. 8). Der Altarstein, ein Bergkristall, ist in einen großen Vierpafs

¹⁴⁵⁾ Vgl. Humann in »Repertorium für Kunstwissenschaft« XXV, (1902) 33 ff.

¹⁴⁶⁾ Abb. Aus'm Weerth LV (Chromo). Paulstre et Barbier de Montault, »Le trésor de Trèves« (Paris) Taf. III—V, Bock, »Byzantinische Zellschmelze«, Taf. III—IV, S. 93—106. »Deutsche Schmelzarbeiten«, Taf. 5, 6. Aus'm Weerth hält den Altarstein für Email, Labarte für feines Mosaik, Barbier de Montault für phönizischen, Bock und v. Falke für antik-römischen Ursprunges. Labarte erklärte die zweite Inschrift für spätere Zutat, wohl mit Unrecht.

¹⁴⁷⁾ »Katalog der Düsseldorfer Ausstellung« (1902), N. 688.

¹⁴⁸⁾ Catalogue de la collection Spitzer (»Orfèvrerie religieuse«), pl. VIII, n. 14.

eingeschlossen, jede Rundung enthält eine der folgenden Szenen: Kirche, Synagoge, Thore von Gaza, Jonas vom Walfisch ausgespöen. In den Zwickeln sind vier Vorbilder angebracht: Opfer Abrahams, eherner Schlange, Abel, Melchisedech. Die Schmalseiten der Deckplatte werden ausgefüllt durch folgende Darstellungen: Abendmahl, Pilatus, Geißelung, Kreuztragung, Kreuzigung, Frauen am Grabe. Die Seitenflächen zeigen eine seltene Darstellung, das Leiden der zwölf Apostel. Die Personen stehen auf farbigem Grunde, die Gewänder sind zumeist emailliert, Köpfe und Hände in vergoldetem Metall ausgespart.¹⁴⁹⁾ Die vortreffliche Modellierung und Ausführung verrät einen tüchtigen Meister. Der Rand der vorspringenden Platten ist mit Inschriften bedeckt; oben liest man:

*Quam colit ecclesia, crux, mori, victoria
Christi per sanctos patres patriarchas atque
prophetas
Ante figurata fuit et praesignificata
Et tamen haec cetera munus credit synagoga*

Worte, die den reichen Bilderschmuck der Deckplatte erklären. An dem untern Rande steht, Bezug nehmend auf das dargestellte Martyrium:

*Hi qui scripsere doctore domino dedicere
Horum firmata plagis et morte probata
Et celebrata simul horum divinitus ore
Istorumque pio pariter sane ita cruce.*

Das Altärchen wird wohl kaum in der Abtei Stavelot selbst, jedenfalls aber nach deren Anweisung vor dem Jahre 1200 entstanden sein. v. Falke hat es einem Schüler des Godefroid de Claire und dem dritten Viertel des XII. Jahrh. zugeschrieben.¹⁵⁰⁾

Endlich haben wir noch einige Tragaltäre mit Email zu nennen, die in Norddeutschland entstanden sind, wo nach v. Falke

¹⁴⁹⁾ Über den Unterschied zwischen Maas- und Rhein-Email s. Roddaz, »L'art ancien à l'exposition nationale Belges«, (Bruxelles 1882), 25, und jetzt v. Falke, »Deutsche Schmelzarbeiten«, S. 61 ff.

¹⁵⁰⁾ Abb. Reusens, »Archéologie« (éd. 2) I, 434. Rohault de Fleury, pl. 354. Ausm Weerth, in »Bonner Jahrbücher« XLVI, (1869), 157 ff. Renard, »Die Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1902«, S. 14. »Deutsche Schmelzarbeiten«, S. 76.

Hildesheim der Mittelpunkt des Schmelzbetriebes war. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, auf die charakteristischen Merkmale dieser Schule näher einzugehen, wir haben nur die dort entstandenen und uns erhaltenen Portaltia kurz zu beschreiben. Dahin gehört zunächst ein Tragaltar (21 × 14 × 11 cm) im »Welfenschatz«. Der kleine Porphyrtstein zeigt an den Schmalseiten das Opfer Abrahams und Melchisedechs, an den Langseiten die vier Evangelistensymbole; an den Seitenflächen sieht man die zwölf Apostel als Halbfiguren dargestellt. Von der vorspringenden Deck- und Bodenplatte trägt nur noch die untere geometrische Zellenemail. Die Figuren sind auch hier in vergoldetem Metall ausgespart; eigentümlich sind dem emaillierten Hintergrund zahlreich zerstreute Goldtupfen, welche wohl mehr als Verzierung denn als Haltpunkte dienen sollen. Das Portalt zeigt bereits den allmählichen Verfall der um 1150 auf ihrer Höhe angelangten niedersächsischen Schule.¹⁵¹⁾

Norddeutschen Ursprunges ist wohl auch das ziemlich roh gearbeitete Portaltile (16 × 12 × 8 cm) im fürstlichen Museum zu Sigmaringen. Der braune Marmorstein ist von Silberblech mit getriebenen Ornamenten umrahmt. An den Seitenflächen sieht man die Halbfiguren der Apostel abwechselnd auf weißem, grünlichem, hell- und dunkelblauem Emailgrunde, durch rote, grüne und weiße Emailstreifen voneinander getrennt.¹⁵²⁾

Endlich möge hier noch ein Altärchen (17 × 8 × 8 cm) im South Kensington Museum zu London genannt werden, das nach den Angaben von Rohault de Fleury mit deutschem Email geziert und um 1200 entstanden ist. Auf der obern Decke ist die Kreuzigung, an den Seitenflächen sind die Büsten der Apostel dargestellt.¹⁵³⁾ (Forts. folgt.)

Roma. Beda Kleinschmidt, O. F. M.

¹⁵¹⁾ Neumann, »Reliquienschatz«, S. 150 ff. v. Falke, S. 112.

¹⁵²⁾ Hefner-Alteneck, »Kunstammer von Hohenzollern-Sigmaringen«, (München 1866), Taf. 49. (farbig).

¹⁵³⁾ Rohault de Fleury, »La Messe«, V, 30.

Zur Darstellung des Nackten in der bildenden Kunst und die Modellfrage.

II.

Was aber kann und darf nun die christliche Kunst darstellen?

Es gibt Szenen, welche wohl der Historiker und Dichter, doch nie der Maler oder bildende Künstler darstellen kann; viele aber gibt es, welche auch erstere darzustellen nie gestattet werden kann und darf.

„Gut und fromm ist jedes Wissen,
„So es frommt den Menschenkindern,“

singt der Sänger von „Dreizehnklinden“. Kehren wir hier nochmals zu den Heiden zurück, so weist uns zunächst Aristophanes in seinem Werke: „Die Frösche“, Richtung und Ziel.

Euripides: „Hab' etwa denn nicht nach wirklicher Sag' ich das von der Fädra gedichtet?

Aeschylus: „Nach wirklicher, wohl; doch bergen ja muß Bösartiges, wer ein Poet ist,
„Und nicht vorziehen, noch zeigen dem Volk. Denn sieh, unmündige Knäblein
„Zu verständigen, sind Lehrmeister bestellt;
den Erwachsenen aber die Dichter.
„Ja durchaus liegt Nutzbares reden uns ob.“

(V. 1051—54.)

Was hier von dem Dichter durch Aeschylus verlangt wird, das ist auch für den Maler und jeden darstellenden Künstler Gesetz! — Auch was das ästhetische Gefühl und das allgemeine menschliche Empfinden verletzen würde, muß in den Kreis des Undarstellbaren verwiesen werden. So zum Beispiel viele jener schrecklichen Martyrien, durch die in entmenschter Grausamkeit im Blute der Heiligen berauschte Wüstlinge tausende und abermals tausende jeden Alters und Geschlechtes den leidensreichen Pfad hinauf zum Throne Gottes sandten. Denn hier wird ein Grad des Gräßlichen erreicht, den keines Meisters Hand mehr bezwingt. Doch gibt es gerade bei den Martyrien wiederum Szenen, welche zwar für die Darstellung äußerst dankbar sind, aber nahe an die Grenze des Nichtdarstellbaren reichen. Hier bleibt Vorsicht geboten; hier eben zeigt sich der Meister in der Wahrung des Schicklichen. Man vergesse in solchem Falle nie Goethes Vorgehen und frage sich erstlich, ob eine der genannten Heiligen gleich lilienreine Jungfrau, das Bild ohne zu erröten, wohl betrachten dürfte! Gerade ihm, dem großen Altmeister muß sich das Verlangen der

alten nach „Schicklichkeit“ tief in die Seele eingegraben haben; sagt er doch im Tasso:

„Ein einzig Wort: Erlaubt ist, was sich ziemt.“
(V. 257.)

„Wilst du genau erfahren, was sich ziemt, (V. 264.)
„So frage nur bei edeln Frauen an.“

(II. Aufz., I. Auftr.)

Hier muß der Künstler mit angeborenem und anerzogenem feinem Empfinden prüfen, ob er befähigt ist, den Gegenstand so zu durchgeistigen, daß er, wie Schiller es in seinem „Archimedes und der Schüler“ ausspricht, den Beschauer gleichsam zwingt, die Göttin zu erschauen, doch nicht in ihr das Weib. — Diese Höhe der Kunst haben die Alten in ewig mustergültiger Weise zu erreichen vermocht. Und so ungeduldig der Geist nach Fortschritt drängt, sagt Ernst Curtius,⁹⁾ eine gesunde Fortentwicklung ist nicht möglich, wenn wir das Vermächtnis des Altertums zu uns weisen“; hören und beachten wir sie darum, denn:¹⁰⁾

„Nicht allein der scharfe Stachel,
„Süßser Seim auch ward den Bienen:
„Meiden wir das Gift des einen,
„Muß uns doch der andere dienen.“

Über die Weise, wie dies geschehen und noch heute zu ermöglichen ist, fehlt es uns, Gott sei's gedankt, nicht an den erforderlichen Hinweisen. Die Beschreibungen und Besprechungen von Zeitgenossen und Augenzeugen sind hier zu wertvoll, als daß wir sie nicht näher erörtern sollten. Einerseits erkennen wir daraus die unvergleichliche Schönheit dieser Werke, andererseits vernehmen wir, wie, wodurch, auf welchem Wege man das anzustrebende Ziel erreicht hat. Greifen wir aus vielem sofort das Vollenletzte aber auch das Bedenklichste heraus. — Die griechische Anthologie bewahrt uns ein Epigramm des Antipatros (B. V.) auf die Anadyomene des Apelles, welches lautet:

„Die von der Mutter soeben, der See, auftauchende Kypris,

„Sieh des Apelles Werk, welches der Pinsel erschuf
„Wie mit der Hand sie das Haar, durchkäst vom Wasser, gefaßt hat,

„Und den gefeuchteten Schaum so aus den Locken sich drückt.

„Selbst nun werden sie sagen, Athene sowohl als Here
„Nicht um die Schönheit mehr gehn wir zum Streite mit dir.“

⁹⁾ „Die Kunst der Hellenen“. Rede vom 13. März 1853.

¹⁰⁾ „Dreizehnklinden“. XIV. 1. (sub. fin.)

Wie das Bild aber erschienen, das Augustus dem Tempel des Asklepios zu Kos entnahm und zu Rom dem göttlichen Caesar heiligte, seinem Vater die Urheber seines Geschlechtes weihend,¹¹⁾ das sagt in einer für uns außerordentlich dankenswerten Stelle Cicero: „Der Körper der koischen Venus, leißt es dort, ist kein Körper, sondern etwas Körperähnliches; und jede darüber verbreitete und mit der Weiße gemischte Röte ist kein Blut, sondern nur etwas Blutähnliches.“¹²⁾ Wie dies zu verstehen ist, erfahren wir aus einer weiteren Bemerkung des großen Redners, dessen Schriften man wahrlich nicht allein um der hohen sprachlichen Vollendung willen studieren sollte: „Darauf, sehe ich, legst du viel Gewicht, daß die Götter eine Gestalt haben, an der aber nichts Massives, Festes, Greifbares, Hervortretendes sei, sondern eine reine, glatte, durchsichtige bleibe.“ Uns dies verständlicher zu machen, diene eine Stelle bei Petronius Arbitor (Satyr.). Er spricht von den Meisterstücken des Zeuxis und jenes apellenischen Werkes, welches die Griechen Monocnemon genannt, und sagt: „Ich erwies ihnen meine Ehrerbietung, denn die äußerste Grenze der Bildnisse war so fein nach der Ähnlichkeit gezogen, daß man sie für Gemälde ihrer Seelen gehalten hätte.“ Noch eine weitere Vervollständigung dieses Bildes erhalten wir durch Plinius, der uns nicht allein die meisterhafte Technik erkennen läßt, sondern mit dieser auch die hohen Forderungen seiner Zeitgenossen erneut bestätigte und zweifellos macht. Von einer begeisterten Bemerkung über des Pausias Malerei zu Paarhasios übergehend, bemerkt er, die durch Petronius gerühmte Konturbehandlung ergänzend: „denn die Extremität muß sich in sich abrunden und so verlaufen, daß sie noch etwas hinter sich verheißt und selbst das verrät, was sie verbirgt.“ — Darum auch das Wort bei Cicero (Brutus): in Apelles ist alles vollendet, was Plinius (B. 35. c. 10), noch weiter gehend, in den Worten ausspricht: Apelles hat das gemalt, was nicht gemalt werden konnte, womit er uns erneut den hohen Stand der Malerei im Altertume charakterisiert.

Bei höchster technischer Vollendung galt es also durch Form und Farbe ein Gebilde zu schaffen, das uns weit über unsere Sphäre er-

hebt. Dies spricht auch Sir Joshua Reynolds in einer so trefflichen Weise aus, daß diese Stelle seiner III. Rede, welche er an die Schüler der Königlichen Akademie bei Gelegenheit der Preisverteilung am 14. Dezember 1770 richtete, hier in Erinnerung gebracht sei: „Das Streben des achten Malers soll weiter gehen; statt sich damit abzumühen, die Leute durch eine peinliche Genauigkeit seiner Nachahmungen zu erfreuen, muß er vielmehr trachten, sie durch große Ideen zu veredeln; statt seinen Ruhm darin zu erblicken, oberflächliche Beschauer zu täuschen, muß er sich ihn dadurch zu erwerben suchen, daß er die Phantasie gefangen nimmt.“¹³⁾

Der hier aufgestellte Grundsatz, daß der Vorzug der Kunst nicht in bloßer Nachahmung bestehe, ist nicht entfernt neu zu nennen oder gar verwunderlich. Alle Einsichtigen stimmen darin überein. Die Dichter, Redner und Rhetoren des Altertums betonen ununterbrochen die Lehre, daß alle Künste ihre Vollendung durch eine ideale Schönheit erhalten, die alles übertrifft, was die Natur im einzelnen aufweist. Ja, sie beziehen sich zur Erläuterung dessen unmittelbar auf die Gepflogenheit der Maler und Bildhauer ihrer Zeit, besonders auf Phidias, den Lieblingskünstler des Altertums. Und als wenn sie ihre Bewunderung jener Genies nicht genügend durch das, was sie von ihnen wußten, hatten ausdrücken können, suchen sie ihre Zuflucht bei der enthusiastischen Ausdrucksweise der Poesie und sprechen von göttlicher Eingebung, von einem Geschenke des Himmels. Man läßt den Künstler den Himmel ersteigen, um seinen Geist mit der Vorstellung vollkommenster Schönheit zu erfüllen. „Er“, sagt Proklus,¹⁴⁾ „der zu seinem Muster solche Formen nimmt, wie die Natur sie darstellt, und sich auf eine bloß genaue Nachahmung derselben einschränkt, wird nie das vollkommen Schöne erreichen. Denn die Werke der Natur sind voller Ungleichheiten und stehen weit unter dem wahren Muster der Schönheit. Als daher Phidias seinen Jupiter bildete, kopierte er nicht etwa einen Gegenstand, der sich seinen Augen darbot: sondern er betrachtete bloß das Bild, das er sich aus

¹¹⁾ Joubert sagt: „wenn die Fiktion nicht schöner ist als das Leben, so hat sie kein Recht zu existieren“.

¹²⁾ Lib. 2 in „Timaeum Platonis“, wie Iunius in seinem Buche „de Pictura Veterum“ anführt.

¹¹⁾ Sirabo XIV. „b. Casaubonus“, pag. 972.

¹²⁾ „Cic. lib. I. de natura Deorum“, C. 26.

Homers Beschreibung in seiner Seele abgezogen hatte.“¹⁶⁾ Und Cicero sagt, wenn er von eben diesem Künstler spricht: „Als der Künstler das Bild des Jupiter oder der Minerva verfertigte, nahm er nicht eine menschliche Gestalt als Muster vor sich, die er kopierte, sondern, da er sich eine vollkommene Idee von Schönheit in seiner Seele gebildet hatte, so betrachtete er diese unablässig und verwendete seine ganze Kunst und Arbeit auf deren Nachahmung.“¹⁷⁾

Die Neuen sind nicht minder als die Alten von dem Vorhandensein einer solchen höheren Macht in der Kunst überzeugt und empfinden auch ihre Wirkungen nicht weniger. In jeder Sprache finden wir Worte, die diesen Vorzug ausdrücken. Der „gusto grande“ der Italiener, das „beau ideal“ der Franzosen und der „great style“, „genius“ und „taste“ der Engländer sind nur verschiedene Bezeichnungen derselben Sache. Diese geistige Würde ist es, sagen sie, was die Kunst des Malers veredelt, ihn vom bloßen Handwerker scheidet und mit

¹⁶⁾ *Was der Neuplatoniker Proklos mit dem Beinamen *Αἰδοχόος*, (V. 412 bis 485), von Phidias sagt, war bei den Künstlern allgemein in Gebrauch, wie wir durch St. Augustinus erfahren. Derselbe bemerkt nämlich (Libr. II. De libero arbitrio, cap. 16): „Alle Künstler, die sich mit Nachbildung der Körper beschäftigen, haben gewisse Mafse in ihrer Kunst, wonach sie ihre Werke symmetrisieren, und sie brauchen Hand und Werkzeug so lange, bis die gebildete Gefahr außer ihnen, gegen die in der Seele befindlichen Mafse gehalten, alle nur mögliche Vollkommenheit erlangt, und vermittelst der Sinne, dem innerlichen Richter, der die Mafse in Vergleichung zieht, gefüllt.“

¹⁷⁾ Hierzu sei neben Sir Joshua Reynolds noch einem zeitgenössischen Franzosen das Wort gegeben. — Frans Xaver Kraus bildete uns in seinen Essays eine Reihe seiner geistvollen Aussprüche Joseph Jouberts, — (1754—1824) —, welche einst Chateaubriand zusammenlas und als Goldkörner seiner Nation darreichte. — Joubert erblickt, sagt Kraus, das Grundprinzip der schönen Künste in der Nachahmung, d. h. in der Nachahmung des Ideals, als dessen höchstes Mafse der Mensch sich selbst statuirt. Diese Nachahmung besteht nicht in der Wiedergabe des Wirklichen, sondern des Bildes des Wirklichen. Farben und Töne sollen nur Bilder des Wirklichen vorstellen. . . . Das Schöne ist die mit den Augen der Seele gesehene Schönheit. Wie die Intelligenz nur sich homogene Wirkungen, d. h. also Empfindungen und Ideen, hervorbringen soll, so soll auch die Kunst des Seelischen nicht entbehren. „Künstler! wenn du nur Sensationen bewirkst, was tust du mit deiner Kunst anders, als was die Prostituierte mit ihrem Gewerbe, der Henker mit dem seinen, nicht ebenso gut leisten könnten?“ D. V.

einem Schläge grofse Wirkungen hervorbringt, welche Dichtkunst und Beredsamkeit trotz langwieriger und wiederholter Bemühungen kaum zu erreichen imstande sind.“

Die nun sich hier nahelegende Frage, ob und wie solches heute möglich ist, beantwortet sich in Kürze dahin, dafs das, was anderen vor uns möglich war und uns neben glaubwürdigen Zeugnissen noch durch die Werke selbst bestätigt wird, doch auch von uns erreicht werden kann. Es handelt sich dabei nur um die Weise, dies zu ermöglichen, die allerdings Sache des Geschmacks und des Genies bleibt, Fähigkeiten, die sich nicht durch Regeln bestimmen, wohl aber durch weise Leitung und Erfahrung, durch Beobachten und Vergleichen erlangen und erhöhen lassen. — Der Künstler muß dabei die Empfindung bewahren, seine Werke für das Volk jedes Landes und jeder Zeit zu malen, und uns nochmals einen Ausspruch Reynolds in Erinnerung zu bringen: er darf nicht der Mode, diesem der Laune entsprungnen Wechselbalg — gleich Tanzlehrern, Friseuren und Schneidern — dienen; der wahre Künstler wendet sich an das Urteil der Nachwelt und sagt mit Zeuxis: „in aeternitatem pingo“.

Wir wollen aber gleich hier den Versuch machen durch Beobachtung und Vergleich den Weg zu zeichnen.

In der mittleren, der drei übereinander liegenden Kirchen, dem eigentlichen Hauptkunsstschatze jenes gewaltigen Monumentalbaues von San Francesco zu Assisi befinden sich an den Bogenwangen eines Kapelleneinganges — (beim Eintritt ins Schiff der Kirche gleich rechts) — die Darstellungen des Martyrertodes der hhl. Katharina und Agatha; es sind Darstellungen von rührender Unschuld und Naivetät, aber noch trefflicher durch die Auffassung: die wir in der gegenseitigen Ergänzung, in der Art der Schilderung der Vorgänge, der zeichnerischen Behandlung und der Weise der Farbung bewundern dürfen. Hier führt der Künstler den Beschauer, er nimmt ihn völlig in seinen Bann und nötigt ihn mit freundlichem Zwange, mit ihm zu empfinden; Folgen darum auch wir ihm! — Jedes der Bilder enthält zwei Szenen, eine obere und eine untere, die, wenn auch getrennt, so doch durch Architektur und Landschaft in einer nur dem Genie möglichen Weise wahrhaft harmonisch verbunden sind. — Bei der entsetzlichen Marter,

welche jener entmenschte Wüstling Quintian, des Decius Statthalter zu Catania, über die heilige Agatha verhängte, vergessen wir gänzlich das Bedenkliche des Vorganges, denn beherrscht von tiefer Kuhrung, innigem Mitleiden und dem erhebenben Gefühle, Zeuge von so mutvollen Erduldens und eines solchen Sieges zu sein, beugen wir uns vor dieser Macht der Darstellung, die Gottes Weisheit in der Kunst der Malerei dem Menschen verliehen. — Wir stehen hier vor Bildern, welche uns unmittelbar in die Tage der Verfolgung zurückversetzen und uns in dem Reichtume der mit in die Szenen einbezogenen Mithandelnden in geistvoller Weise jenes Wort des Clemens von Alexandrien in seiner ganzen Bedeutung verstehen lehren: „Könige und Herrscher“, hebt er an, „hindern seit ihrer ersten Verkündigung unseren Glauben, indem sie mit allen ihren Soldnern und einer gewaltigen Menschenmenge gegen uns kämpfen und möglichst viele von den unsrigen zu vernichten suchen, und doch erblüht er um so schöner.“ . . . — Damit ist ihrer nächsten Bestimmung, als kirchliche Bilder zu dienen, vollkommen genügt; mit dieser Forderung geht aber hier ein Verlangen nach Wirklichkeit, noch einem veredelten Realismus Hand in Hand; so zwar, daß wir kaum anstehen, zu sagen, in diesen Werken scheinen die Grenzen des Realen in der kirchlichen Kunst erreicht. — Betrachten wir nur die Buttel in Ausführung ihres grausen Geschäftes. Wir sehen hier, wie ein hünenmäßiger Henker, in der Wirkung der sich in ihm personifizierenden Brutalität durch die Farbe noch unterstützt, zum Todesstreich ausholte, dort stößt ein nicht minderes Entsetzen weckender Barbar nach vollzogener Untat sein vom Blute der Hingemordeten noch triefendes Schwert in die Scheide. Und welche Gegensätze dazu in der Landschaft! Sonnenflecken, durch das Laub der Bäume fallend, spielen, wie sich lieblich neckend, auf dem Boden, und rauschende Wasser stürzen durch der Pfeiler Enge unter hoch emporgehobenen Bogen hinab in die felsige Talschlucht; doch noch ein höherer Grad von Realistik tritt uns in dem dramatischen Eingreifen der Mitwirkenden entgegen, die ungeachtet des hohen, strengen Stiles nicht allein Leben in die Szenen tragen, sondern durch die Art ihrer Beteiligung die innere Abrundung vervollständigen, indem sie zum Verständnis der Vorgänge wesentlich bei-

tragen. — Den glücklichsten Wurf in diesen Werken tat der Künstler jedoch in der Darstellung des grauenvollen Martyriums der heiligen Agatha, wo seine Behandlung des Nackten wahrhaft klassisch genannt zu werden verdient: hier erhob sich der Künstler zu einer Leistung, die wir eben so treffend, wie kurz in dem Plinius'schen Ausspruch wiederholen: „Er hat das gemalt, was nicht gemalt werden konnte.“

In diesem, die Giottesche Schule ehrenden Bilde, haben wir nun zuvörderst eine Wiederholung dessen, was Franz Xaver Kraus im 21. Buche der zweiten Abteilung des II. Bandes seiner „Geschichte der christlichen Kunst“, in Betrachtung der „körperlichen Schönheit des Menschen“, über die diesbezüglichen Traditionen des christlichen Altertums sagt. Hier heißt es: „Wir sehen aber auch, daß die Kunst der christlichen Griechen und Römer der Darstellung des Nackten nicht aus dem Wege ging, wo sie durch das Sujet bedingt war.“ . . . „Höchst bemerkenswert ist“, vernehmen wir ihn im Verfolg seiner Darlegungen, „wie das größte Genie des christlichen Altertums“ — (St. Augustinus Ad Marcellin. ep. CXXXVIII, 5 (Opp. ed. Ven. II, 538) — über diese Dinge dachte. Ihm erscheint die Schönheit des Universums wie ein großes göttliches Gedicht; die Außenwelt nimmt ihre ganze Schönheit von Gott; die höchste Schönheit der sichtbaren Welt aber ist unser Körper; er wäre der Inbegriff alles Wohlgefallens, unterläge er nicht der Verderbnis, an sich die Freude, an ihm kein Übel, sie wird es bloß, wo die Sünde sich einmischet. (August, De vera relig. c. 46.) (I, 985, sq.) Wir brauchten daher nicht auf Petrarca's Sonette auf Laura, diesen ununterbrochenen Hymnus auf dieses Paradies (der Schönheit der Natur) zu warten, wie Kraus (ebenda S. 14) sagt, noch erst die Hofpoeten zu hören, welche Lucrezia Borgia's Macht des Blickes besangen, weil lange vor ihnen schon St. Augustinus gewußt, daß des Menschen Auge sein schönstes Kleinod sei. (August, De morib. Eccl. cath. I, c. 20.) (Opp. I, 885.)

Und diesem undefinierbaren, unaussprechlichen Zauber begegnen wir auch hier in dem unvergeßbaren, uns aus diesem Irdischen hinaus in ein übersinnliches Leben geleitenden Blicke der heiligen Martyrin. Doch, wer vermag die Seelenvorgänge zu schildern, die dieses halb erhobene Auge wiederspiegelt? Wessen Sprache kündete wohl den Glanz ihrer Rein-

heit, ihre Standhaftigkeit, ihren Mut, die einer Prophetin würdige Hoheit ihres Wortes und die überwältigende Kraft ihrer in Kindes-Unschuld zu Gott gerichteten Gebete?

Der heilige Papst Damasus gibt in schwungvoller Hymne unserer Bewunderung und Verehrung Ausdruck, da er anhebt:

Martyris ecce dies Aga-	Siehe, es erstrahlt der
thae	Tag der Martyrin Agatha,
Virginis emicat eximiae:	der auserlesenen Jungfrau,
Christus eam sibi qua	mit welcher Christus sich
sociat,	vermählt und die er mit
Et diadema duplex de-	doppelter Krone ge-
corat	schmückt.

Höher noch erhob sie jedoch die Kirche, welche ihren Namen mit dem erhabensten Momente der heiligen Messe für die Dauer der Zeiten verknüpfte.

Versuchen wir es, dem Künstler wenigstens in den wesentlichsten Zügen des Bildes zu folgen.

Wie in dem Bilde der hl. Agatha das noch nicht vollendete Martyrium Gegenstand der Darstellung ist, so in dem gegenüber ausgeführten Bilde der hl. Catharina der erfolgte Tod und die Verklärung; darum bilden beide bei strenger Wahrung des einem jeden Eigentümlichen dennoch ein zusammengehöriges Ganze. So lehrreich und wichtig schon allein dieses ist, so werden sie doppelt wertvoll durch den Umstand, daß der Meister sichtlich im Sinne der Alten geschult war. Diese Schulung erkennen wir zunächst in der unteren Szene, im Bilde der hl. Agatha, wo die Heilige dem Todesstreiche den Nacken beugt: — — — den Körper umhüllt ein weiter Mantel, und nur die gekreuzt gebundenen zarten, schlanken Hände verraten uns die Schönheit und den Adel der Heiligen, denn das reich zu Boden wallende Haar wird mitleidsvoll das fallende Haupt verhüllen, wie der Mantel den züchtigen Körper müßigen oder gar frevlen Blicken entziehen wird. Lebhaft erinnert uns dies an die Niobe, wie sie der große griechische Tragiker auf dem Grabe ihrer Kinder zeichnet, eine an die Rachel, deren Jammer und Schmerz zu bergen, Aeschylos ihr Haupt umschleiert. Anders zeigt sich diese Szene des Leidensabschlusses in dem gegenüber gemalten Bilde, wo das blutige Werk eben vollendet ist. Hier schauen wir in ein Antlitz voll so rührender Schönheit, daß selbst meine im halben Zwielicht der fast stets dämmerigen Kirche mit Bleistift gefertigte Kopie etwas von dem be-

seligenden Reize der Unschuld dieser eben verklärten Heiligen bewahren konnte.

Ueberaus glücklich und wohl kaum zu übertreffen, sind auch hinsichtlich der Auffassung und Ausführung die oberhalb dargestellten Szenen zu nennen. — Die am Oberkörper des deckenden Gewandes beraubte hl. Agatha erblicken wir, wie sie von zwei Bütteln zu Boden hingestreckt, halb an den Haaren wieder aufgezerzt und gehalten, auf Befehl jenes unmenschlichen Wüstlings um ihre Brüste gebracht wird. Von jener furchtbaren Stunde melden die Akten der Heiligen: „ . . . Quo in vulnere Quintianum appellans Virgo: Crudelis, inquit, tyranne, non te pudet, amputare in femina, quod ipse in matre suxisti? . . .“ (Bei dieser Marter rief Agatha dem Statthalter zu: „Grausamer Tyrann! schämest du dich nicht, das an einem Weibe wegschneiden zu lassen, was dir bei deiner Mutter die erste Nahrung geboten hat? — Was immer hier auch bewundernswert bleibt, wir wiederholen: den höchsten Triumph feiert der Künstler in der kaum denkbaren Darstellung des Nackten; hier zeigt er sich im Vollbesitze alles erforderlichen Könnens und Wissens, wie dies der Formen Vollendung und Größe, der Silhouetten tadellose Bildung und die jede nichtige Beigabe verschmähende, bis zur Erhabenheit sich steigernde schlichte Schönheit beweisen.

Dem Ruchlosen hat sie ihr Urteil gesprochen, ihr Mund verstummt, sie aber schaut, gleichwie in einer Vision entrückt, in die Ferne. Erblickt sie vielleicht, was uns die gegenüberliegende Darstellung zu verraten scheint, wo die hl. Catharina in Mitten einer Wolke von Engeln getragen dahinschwebt?

Kraft und Kühnheit zeigen sich hier in ziel-sicherem Schaffen mit Reinheit und Frömmigkeit vereint, wie nicht minder jener apellenische Geist den Künstler erfüllte, der den Meister im Sinne der Anadyomene — ein Werk von kanonischem Ansehen und der christlichen Kunst zur Ehre — zu schaffen gestattete.

Dies Martyrium, welches zweifellos zu den bedencklichsten Darstellungen zählt, die von der christlichen Kunst verlangt werden können, hat desungeachtet manchen Wager gefunden. Sehr glücklich löste diese Aufgabe auch Anton Seitz, „Christl. Ikonographie“ von Antelz, Bd. II, S. 41.

(Forts. folgt.)

Düsseldorf.

Franz Gerh. Cremer.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXIII. (Mit 5 Abbildungen.)

40. Drei gotische Zylinderreliquiare der Stiftskirche zu Hochelten (Katalog Nr. 434, 435, 437.)

I. Eine Musterleistung ist dieses 40 cm hohe silbervergoldete, im Sinne der hochgotischen Architektur von einem westfälischen Meister gegen Ende des XIV. Jahrh. ausgeführte Ostensorium, das rund im Fuß, Schaft und Helm, sechsseitigen Knauf und vierseitige Zylinder-

einfassung hat. Dem schweren und flachen, mit einer durchbrochenen Vierpaßgalerie geschmückten Fuß entspringt in ungemainer Verjüngung der glatte Schaft, der gegenüber der schlanken Laube sich Geltung verschafft durch einen starken, von sechs Fialen umstellten Knauf, der nicht für das Anfassende bestimmt, nicht

handlich zu sein brauchte. Auf je einem abweigenden gestanzten Eichenblatt aufsitzen, scheiden sie die ovalen, mit einer Kreuzblume bekrönten Pasten, die mit einem niellierten Ornament versehen sind, als einer in Westfalen im XIV. Jahrh. mehr als anderswo begegnenden Technik. Über den Rand der runden Deckplatte des Trichters, ragen die vier Schuhe für die glatten Strebe Pfeiler heraus. Die diese bekrönenden langen Fialen schmiegen sich als eigenartige Gliederung an den glatten Helm an, den ein späteres Kreuz schließt als einzige Anordnung an dem

einzigen Reliquiar, welches den Goldschmied des XIV. Jahrh. in seiner bewunderungswürdigen Einfachheit und Selbständigkeit zeigt.

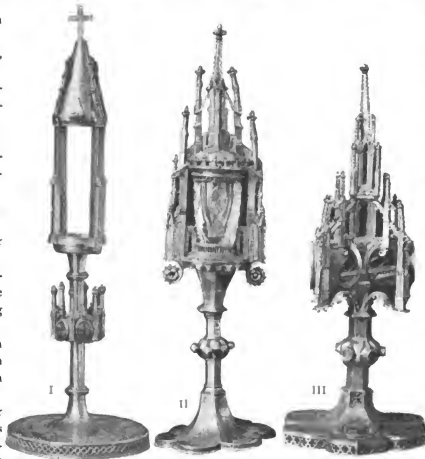
II. Weniger originell und sauber in der Technik, aber bemerkenswert durch seinen korrekten Aufbau und namentlich durch seine Accommodation an den viel älteren geschnittenen und ausgehöhlten Bergkristall ist dieses 38 cm hohe, silbervergoldete Reliquiar,

dessen Fuß rosettenförmig, dessen Knauf durch die sechs angestifteten Knöpfe

sonderbar, dessen Trichter in die Breite entwickelt ist. Über ihm leitet eine starke Schräge zu der ovalen durchbrochenen Galerie über, die der unten schmalen, oben breiten Bergkristallphiole als Versenkung dient. Oben verschwindet diese unter

dem Lilienfries und dem architektonischen Aufsatz mit seinem über Eck gestellten durchbrochenen Riesen als Mittelsturz, und bis zu ihm ragen die Fialen der mehrfach gegliederten Strebe Pfeiler auf, die den Bergkristall flankieren, unten durch zwei Flügel verstärkt. Acht spitzovale eingekerbte Medaillons verziern, als eine Variante zu den gewöhnlichen Palmettenschnitten, diesen arabischen Kristall, der dem X. oder XI. Jahrh. angehören dürfte, wie seine Fassung der Mitte des XV. Jahrh.

III. Von komplizierter, weil mehr zentralisierter Gestaltung ist dieses aufs delikateste



ausgeführte silberne Reliquiar, 28 cm hoch, dessen sechseckiger Fuhs ringsum die birn-förmigen Pässe, direkt am Boden anfangend die in Vierpässen durchbrochene Galerie zeigt und auf einem derselben ein emailliertes Silberwappen in rundem Rahmen mit der roten Emailschrift: *eu agnes va herpen geoclere*. Die Galerie ist sehr durchsichtig, der kleine Knauf mit sechs blau emailierten runden Pästchen geschmückt. Von dem Schaftab-schluss am Fuhs des kleinen Trichters zweigen in eigentümlicher architektonischer Lösung, wie sie nur dem Goldschmied zusteht, vier lang-

gezogene, stark aus-geschnittene Treib-blätter ab, in Rosetten mündend als die Träger von vier Strebepfeilern, die dem eigenartigen Aufbau eine breite achteckige Form verleihen. Zwischen ihnen liegt quer, etwas versteckt, ein runder Bergkristallzylinder, der unten von dem Trichterchen getragen, in der Mitte von zwei Bändern gefasst ist als den Trägern des quadratischen Aufsatzes, eines Systems von Strebepfeilern, die in einer vierseitigen Laterne ihren Abschluss finden. Der Zylinder, oben und unten von ausgezackten Bändern zusammengehalten, hat als Verschluss je ein ciseliertes Medaillon, mit sitzender Figur, vielleicht St. Johannes Baptist und St. Johannes Evang. auf Patmos darstellend, flache Reliefs auf schraffiertem Grund. — Selten kommt an einem Goldschmiedeerzeugnisse die Architektur in so reicher Entfaltung und doch so klarer durchsichtiger Weise, wie in solcher Selbstständigkeit zur Anwendung, und es versteht sich bei dieser Anpassung an die Stilgesetze des Metalls von selbst, das der Entwurf nur vom Goldschmiede selbst herrührt. Dieser dürfte am Niederrhein um die Mitte des XV. Jahrh. tätig gewesen sein.

Schnütgen.



41. Zwei hochgotische Reliquienosten-sorien der Pfarrkirche zu Gräfrath (Katalog Nr. 417 und 417a)

mögen hier abgebildet und kurz beschrieben werden, weil sie sehr einfach in Aufbau und Ausstattung, harmonisch in den Verhältnissen sind, dazu trotz ihrer Ähnlichkeit mannigfache Verschiedenheiten zeigen. — Beide haben dieselbe Höhe (29,5 cm), sternförmigen Fuhs, sech-seckigen Knauf, runden Kristallzylinder, sechs-seitigen Helm. Bei dem einen (I.) ist dieser nur durch zwei, beim andern (II.) durch drei Bänder gehalten, die hier in verzierten, dort in glatten Streifen bestehend, hier zwei breite, in Nasen-form ausgeschnittene, dort zwei schmale ein-fach ausgezackte ring-förmige Bänder mit ein-ander verbinden. Hier (II.) wächst aber aus demselben ein durch Linien markierter, krabbenbesetzter, dort (I.) ein mit Schuppen versehener glatteitiger Helm heraus. Ein sil-bergegossenes vergol-detes Standfigürchen der Gottesmutter aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrh. bekrönt den einen (II.), ein etwas älteres elfen-beingeschnittes, sitzendes Madönnchen den anderen (I.). Im Silber ist dieses (I.)



Ostensorium belassen bis auf die durch Vergoldung betonten Profile, Knauf und Auf-satz, während jenes (II.) ganz vergoldet ist. — Sehr lehrreich sind diese Verschiedenheiten, namentlich die in der Anzahl der Verbindungsstreifen von Trichter und Helm bestehenden, die bis zu vier-, ja bis zu sechs-facher Wiederholung sich steigern. In der spätmittelalterlichen Goldschmiedekunst spielen sie bei diesen die Regel bildenden turmartigen Gefäßen, besonders auch bei den Monstranzen, in Form von öfters sehr reich entwickelten Strebepfeilern eine große Rolle, zur architektonischen Gestaltung und Gliederung derselben so vieles beitragend.

Schnütgen.

Bücherschau.

Sveriges Medeltid, Kulturhistorisk Skildring of Hans Hildebrand. Stockholm, P. A. Norstedt & Söners Förlag.

Der auch in Deutschland sehr bekannte und hochgeschätzte Direktor des Hist. Staatsmuseums zu Stockholm hat vor 20 Jahren angefangen, diese sehr reich illustrierte Kulturgeschichte des schwedischen Mittelalters zu veröffentlichen, und seit 1896 liegen die beiden ersten (in je 3 Teile gefassten) Bände vor, von denen der eine sich mit den Bewohnern des Landes und der Städte beschäftigt, der andere mit den Privilegierten: König und Aristokraten, Ritter und Adelige. Jetzt ist der dritte, noch stärkere (trotzdem nur in 2 Teile gesonderte) Band hinzugekommen, der nur die Kirche behandelt. (Preis für die 8 prächtigen Halbfranzbände 100 Mark.) Derselbe zerfällt in 10 Kapitel, ungleich an Umfang und Illustrierung, die im Ganzen 654 sehr gut gezeichnete, sämtlich in den Text aufgenommene Nummern umfaßt. — Das I. Kapitel handelt von der Einführung des Christentums in Schweden; das II. von der Organisation der Kirche; das III. vom Kirchengebäude; das IV. von den kirchlichen Gefäßen und Trachten; das V. vom Gottesdienst; das VI. von Kirche und Volk; das VII. von Kirche und Staat; das VIII. von Lehre und Glauben; das IX. von den Klöstern; das X. von dem Ende der mittelalterlichen Kirche. — Diesem Bande sollen noch zwei weitere sich anschließen, von denen der eine die Kunstwerke Schwedens nach ihrer ästhetischen Seite sowie die Literatur darstellen wird, der andere (um weit geringerer Stärke) Not, Barmherzigkeit, Vereinswesen, Weltanschauung des Mittelalters behandeln wird. — Soweit hat der Verfasser seinen Rahmen gespannt trotz der strikte durchgeführten Beschränkung auf sein Heimatland, das, was immer in seine Kulturgeschichte gehört, zur Darstellung gelangte. Mochte das Land in der ernsten Eigenart seiner Entwicklung wie in der konservativen Gestaltung und Erhaltung seiner Zustände zu einem solchen Kulturbild besonders verlocken; um es inso universeller Weise, in so umfassender systematischer Form durchzuführen, bedurfte es des Jahrzehnte hindurch mit unsäglichen Mühen im ganzen Lande angesammelten vielseitigen Wissens, über welches als der altherwährte Pfadfinder und Führer der Verfasser verfügt, dem sein Vaterland eine kulturelle Entwicklungsgeschichte verdankt, wie kein anderes Land sie besitzt, auch nicht so bald in so abgerundeter Form erhalten wird. Und so groß ist der Bilderschatz, der sie erläutert, das, was ihm allein schon ein gewaltiger Bildungswert innewohnt. An seiner Hand soll hier der III. Band etwas näher geprüft werden, wobei die Gemeinsamkeit des germanischen Ursprungs oft genug sympathisch in die Erscheinung treten wird.

Die Runensteine des I. Kapitels zeigen die bizarre, aber höchst interessante Vermischung mythologischer

und christlicher Motive, zugleich die reichen und charakteristischen Verschlingungen der nördlichen Tier- und Pflanzenornamentik, die auch den romanischen Gebilden ihren eigentümlichen Reiz verleiht. — Das II. Kapitel informiert über die hierarchischen Verhältnisse, die auch in Wappen und Siegeln ihren Ausdruck finden. — Im III. Kapitel erscheint das Bauwerk mit Einschlus seiner festen Ausstattung, und ca. 100 Grundrisse von Zentral- wie Langhauskirchen und Kapellen verraten eine ganz ungewöhnliche Mannigfaltigkeit der Gestaltung, wie der Entstehung und Erweiterung. Was hier an Altariischen und namentlich -Aufsäzen aus der frühgotischen Periode als heimische Erzeugnisse, aus der spätgotischen zum Teil als auswärtige Arbeit sich präsentiert, verdient besondere Beachtung; Wandschränke, Chorstühle, Orgel des XIV. Jahrh., also aus sehr früher Zeit, überraschen durch die Eleganz ihrer Formen, und eine so bestimmte wie selbständige Sprache reden die Grabsteine und Taufbrunnen, die zum Teil ebenfalls bis in das XIII. u. XIV. Jahrh. zurückreichen. — Das IV. Kapitel stellt in alphabetischer Anordnung liturgische Leuchter, Gefäße, Geräte, Reliquiare zusammen, die fast ausschließlich in Schweden entstanden, die ornamentale Traditionen in ihrer langen Fortdauer erkennen lassen, und hier der Paramentik, vornehmlich der Stickerei gewidmete Beitrag erscheint auch hinsichtlich der Schmuckkünste (Agraffen etc.) als eine wesentliche Ergänzung der in Deutschland erhaltenen Beispiele. In Schweden hatten sich, dank der Abgeschiedenheit mancher ländlichen Kirchen, namentlich auf Gotthland, und der vieljährigen sorgsamsten Aufsicht des Verfassers und seiner Beamten, viele Gegenstände erhalten, zu denen es in anderen Ländern an Parallelen fehlt, und wenn auch viele derselben, namentlich in XIII. u. XIV. Jahrh., eine gewisse Einfachheit des Entwurfs und Derbheit der Ausführung zeigen, als durch den ländlichen Kunstbetrieb gezeitigte handwerkliche Leistungen, so fehlt es doch auch nicht an Objekten ersten Ranges, inso weit es sich um vornehmste Stilisierung und subtilste Technik handelt. — Die folgenden Kapitel eignen sich minder für die Illustrierung, mit Ausnahme des IX., das in seinen merkwürdigen Klosteranlagen, wie sie namentlich im Brigittenorden auf Grund ganz spezieller, auch in Deutschland vereinzelt eingeführter Einrichtungen sich entwickelt haben, einen eigenartigen Schatz zur Anschauung bringt. — Wie in den Kathedralen und ihren Schätzen, so in den Landkirchen und ihren Möbeln, den Klöstern und ihren Einrichtungen hat die mittelalterliche Kunst Schwedens eine reiche, in manchen Beziehungen durch Gestalt und Verzierung sehr charakteristische Tätigkeit entfaltet, und überaus dankbar ist das Bild, welches von ihr in seinem reifen Kulturwerk darstellt ihr berufenster Interpret: Herr Riksantikvarien Dr. Hans Hildebrand. Schluß.

Abhandlungen.

Der mittelalterliche Tragaltar.

(Mit 13 Abbildungen.)

VI.

B. Schrein-Tragaltäre. (Forta.)

In Frankreich hat sich von den zahlreichen Altärchen, womit die Limoger Fabrikanten im XII. und XIII. Jahrh. Kirchen und Klöster versorgten,¹⁵⁴ kein einziges Exemplar erhalten, wenigstens wußte Rupin in seinem umfassenden Werke über das Limoger Email keins namhaft zu machen.¹⁵⁵ So gründlich hat die Revolution aufgeräumt. Ihr Verlust ist allerdings leichter zu verschmerzen, da die Limoger Schmelzarbeiter, was auch Molinier offen zugesteht, kein Werk hervorgebracht haben, das den deutschen Emailwerken ebenbürtig an die Seite gestellt werden könnte. Außerhalb Frankreichs befindet sich allerdings noch ein Altärchen, das aus sechs Platten mit Limoger Maleremail zusammengesetzt ist, nämlich im Museum zu Granada; man schreibt es Jean Penicauld dem Älteren zu.¹⁵⁶

Zu einer dritten Gruppe vereinigen wir jene Portaitien, welche vornehmlich mit getriebenen, gravierten oder niellierten Metallplatten bekleidet sind. Von den noch vorhandenen Monumenten sollen hier nur die wichtigeren kurz beschrieben werden, bei den andern genügt es, sie namhaft gemacht zu haben.

Von den Tragaltären mit getriebener Metallbekleidung ist der bedeutendste Vertreter der

Gertrudenaltaar im „Welfenschatz“ (27 × 20,5 × 10 cm). Er trägt auf der Deckplatte die Inschrift: *Gertrudis Christo felix ut vivat in ipso — Oblulit hunc lapidem gemmis auroque nitentem.* Die hier genannte Gertrud, welcher das Prachtwerk seinen Ursprung und Namen verdankt, ist die Markgräfin Gertrud von Brandenburg († 1219). Der große Porphyrestein ist von einem mit der erwähnten Inschrift versehenem Goldstreifen von nur 3,5 cm Breite umgeben, zu beiden Seiten der Inschrift laufen zierlich gearbeitete Mäander aus goldenen Filigranfäden. Die Plinte der etwas vorspringenden Ober- und Unterplatte ist mit zahlreichen Perlen und Steinen besetzt, worauf sich die Inschriftsworte: „*gemmis nitentem*“ beziehen. An den Langseiten sehen wir in getriebenem Goldblech die Apostel stehend unter rundbogigen Arkaden; auf der vorderen Seite gruppieren sich ihrer sechs um den Heiland, auf der hinteren um die Muttergottes, jedoch mit dem Unterschiede, daß auf des Heilandes Seite die Arkaden und Säulchen aus feinstem Zellschmelz bestehen, auf der anderen dagegen getrieben sind, — aber beide Arbeiten zeigen die gleiche Vollendung. Die Figuren tragen das übliche Kostüm, Tunika und Pallium und haben nackte Füße mit Ausnahme der Gottesmutter. Auf der einen Schmalseite ist in der mittleren Arkade ein Kreuz von schönstem Zellschmelz aufgerichtet, ihm zur Seite Constantin und Helena, Sigismund und Adelheid, letztere als Patronin des sächsischen Hauses; auf der anderen Schmalseite sieht man fünf Engelgestalten, fast in gleicher Darstellung wie an dem bekannten Frontale Heinrichs II. in Paris, das es an künstlerischer Durcharbeitung noch übertrifft.

Wir sehen am Gertrudenalträchen „fast alle Techniken des Goldschmiedes auf der Höhe der damaligen Leistungsfähigkeit: das Treiben größerer Goldbleche in eminenter Weise; das Email cloisonné in tadelloser Feinheit der Farbe, reizendes Filigran und kunstreich gefasste Edelsteine, endlich das Niello in Inschrift und Bogenverzierung. Es ist wirklich, wie wenn wir ein Kapitel des Theophilus in leibhafter Illustration vor uns hätten. . . Aus dieser Zeit hat sich kaum ein Werk von solcher Vollendung der Durchführung nament-

¹⁵⁴ Vgl. Texier, »Dictionnaire d'orfèvrerie«, col. 211.

¹⁵⁵ Rupin, »L'œuvre de Limoges«, p. 200. — Texier will noch ein Portaitie mit Limoger Email gesehen haben, das aber bald darauf verschwand, »Annales archéologiques« IV, 292.

¹⁵⁶ Corblet hat noch folgende Portaitia aufgezählt (in der »Revue de l'art chrétien« XXVI, 535): In der Kathedrale zu Granada ein Tragaltar, den Ferdinand der Katholische und Isabella auf ihren Reisen mit sich führten; ein anderer im Eskorial, in Frankreich ist noch ein tafelförmiger Marmorstein (30 × 8 cm) zu Saintes Maries (Dep. Bouches-du-Rhône) mit der Inschrift aus dem IX. Jahrh.: *Allare Sii Salvatoris*; ein zweiter in der Kirche St. Jean zu Lyon. Eine Prüfung der nicht immer zuverlässigen Angaben Corblets ist mir zur Stunde nicht möglich; so ist z. B. das von ihm angeführte Tragaltärchen zu Bern tatsächlich nur ein Devotions-Diptychon. — Über Penicauld vgl. Bucher, »Geschichte der technischen Künste« I, 43.

lich des Figürlichen als Goldschmiedearbeit erhalten.“ Diese Worte eines bedeutenden Archäologen mögen die kunsthistorische Bedeutung unseres Schreinaltärchen ins rechte Licht rücken.¹⁵⁷⁾

Derselbe Schatz birgt noch einige andere Schreinaltärchen mit getriebener Arbeit: das Adeloldus-Portatile ($21 \times 21 \times 5,7$ cm) mit Porphyrstein. Die Seitenflächen sind mit Alabaster und mit getriebenen Silberstreifen bedeckt. Um das Jahr 1100. — Ein zweites Altärchen ($30,4 \times 16,4 \times 10,7$ cm) ebenfalls mit Porphyrstein und Füßen, zeigt auf der Deckplatte gravierte und niellierte Evangelisten-Gestalten und Symbole, an den Seiten die in

altärchen ($18,5 \times 11 \times 7,5$ cm) mit sehr kleiner Altarplatte (verde antico) in der Sammlung Schnütgen (Köln) zu erwähnen, das ohne figuralen Schmuck nur mit getriebenen Ornamenten und Inschriften verziert ist; eine norddeutsche Arbeit um 1200 (Abb. 9).

Auch von den Schreintragaltären mit gravierten und niellierten Metallplatten hat sich eine kleine Anzahl Monumente erhalten. Da ist zunächst ein Tragaltar ($21,5 \times 13,5$ cm) im (früheren) Nonnenkloster zu Lette in Westfalen, eine schlichte Arbeit des XII. Jahrh., vielleicht entstanden in der nahegelegenen Prämonstratenser-Abtei Klarholz. Der Holzkern (mit vorstehendem Deckel und Boden)



Abb. 9. Sammlung Schnütgen, Köln.

Silberblech getriebenen Figuren Christi, der Apostel und einiger anderer Heiligen; getrennt sind sie durch kleine Säulchen aus Kristall. XII. Jh. — Das dritte Portatile ($19,3 \times 11,9 \times 6,8$ cm) mit rötlich braunem Marmorstein in schmaler Silberumrahmung hat ebenfalls getriebene Apostelfiguren an den Seitenwänden. Um 1100. Die untere Decke dieses Altärchens zeigt dieselbe Verzierung und Technik wie die bereits erwähnten tafelförmigen Altärchen Spitzer und im Nationalmuseum zu München, nämlich das Agnus Dei und die vier Kardinaltugenden in Medaillons, es dürfte wohl in Süddeutschland entstanden sein.¹⁵⁸⁾ — Endlich ist noch ein Schrein-

ist mit vergoldetem Kupferblech überzogen, worauf unter Rundarkaden die auf Regenbogen sitzenden Apostel eingraviert sind.¹⁵⁹⁾

Da ist ferner das kastenförmige Altärchen im Domschatze zu Hildesheim ($25 \times 15 \times 10$ cm). Im Innern ist es mit roter Seide ausgestattet, auf den Seitenflächen sieht man das letzte Abendmahl, die Fußwaschung (Abb. 10), die Szene zu Emaus, den Donator und acht Brustbilder von Aposteln, auf dem Deckel mit Porphyri die Hand Gottes oben, das Agnus Dei unten, die Evangelisten mit geöffneten Büchern und Nimben. Die Figuren sind in Gravierung und Niello ausgeführt,

¹⁵⁷⁾ Neumann, Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. S. 129.

¹⁵⁸⁾ Neumann a. a. O. S. 126, 136, 138.

¹⁵⁹⁾ Vergl. »Katalog der Düsseldorfer Ausstellung« Nr. 1700.

¹⁶⁰⁾ Ludorff, »Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen«. Kreis Wiedenbrück (1901), Taf. 19.

eine ziemlich unbeholfene Arbeit aus dem Anfange des XII. Jahrh.¹⁶¹⁾

Auch das bereits erwähnte Tragaltärchen zu Fritzlar (27 × 14 × 12 cm) gehört hierher. Der Holzkern mit Kupferplatten zeigt auf der Deckplatte Evangelisten, in Kreise eingeschlossen und mit den Anfangsworten ihrer Evangelien als Unterschrift, außerdem auf der Deckplatte ein Rankenornament, worin Menschen mit Tierköpfen; auf den Seitenflächen sieht man die Apostel wie die Evangelisten graviert und nieltiert. Der Raum zwischen den Aposteln und der Boden ist mit Email bedeckt.¹⁶²⁾ — Hieran reihen wir die Beschreibung eines rheinischen, in Privatbesitz befindlichen Altärchens, das bisher noch nicht publiziert wurde (Abb. 11). Der grünliche Marmorstein ist von einem silbervergoldeten

aufgehängt ist, durch die gezackten Linien darüber werden Wolken vorgestellt. Je drei Apostel sitzen auf einer gemeinsamen Bank, die auf einem arkaturenartig ausgestatteten Podium steht. In dem mittlern Apostel zur Linken Christi haben wir den hl. Petrus zu sehen, er hält in der rechten Hand eine Art Palme, den gleichen Platz zur Rechten nimmt der hl. Paulus ein, beide erkennbar an den traditionellen Kopftypus. Eine ganz analoge Verteilung der Figuren zeigt die untere Schmalseite: die Stelle Christi nimmt hier Maria ein, in der Linken hält sie eine Rolle. Zu ihren Füßen ist demutsvoll ein Kleriker hingestreckt, der ihr ein Kästchen, wohl das Portatile, anbietet. An den Langseiten des Steines sieht man an den äußeren Enden die vier durch Namen bezeichnete

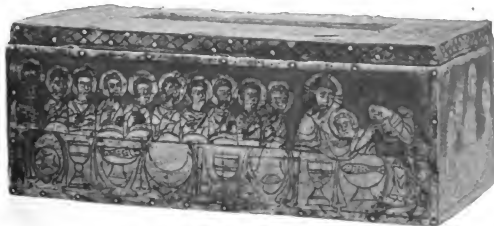


Abb. 10. Tragaltar im Domschatz zu Hildesheim.

Rahmen umgeben. Die Grenzlinie wurde später mit einem schmalen, unverzierten Metallstreifen bedeckt. Der Rahmen ist durch zahlreiche, vortreffliche Gravüren belebt. Die obere Schmalseite nehmen der Erlöser und sechs Apostel ein. Christus sitzt auf einem Sessel in der Mandorla, die von zwei Engeln gehalten wird; neben seinem Haupte sind die Buchstaben *A* und *M* eingraviert; in gleicher Höhe sieht man zu seiner Rechten und Linken eine Lampe, die an drei Bändern

Evangelistensymbole. Der Platz unmittelbar unter dem Engel des Matthäus und dem Adler des Johannes nehmen zwei Krieger mit mächtigem, ovalem Schild ein; der linke, außerdem mit antikem Sagum bekleidet und mit Schwert, der rechte mit einer Lanze ausgerüstet; die über und neben ihren Köpfen stehenden Buchstaben bezeichnen den einen als *S. MAURITIUS*, den andern als *S. CRISTOFUS*. Unter diesen beiden Kriegern sind die Heiligen Laurentius und Martinus dargestellt, beide mit Kasel und Pallium bekleidet, aber ohne Mitra; Laurentius hält die Hände zum Gebete ausgestreckt, Martinus macht den Segensgestus. Es folgen zwei Frauengestalten, nämlich *S. MARGARETA* und *S. BARBARA*. Den äußeren Abschluss der Platte bildet ein schmaler Metallstreifen mit folgenden Versen:

*Si donum dono pro magnis parva rependo
Tu magis affectum discute quam pretium.
Me rege propicius dum in seclis ruo volgo
Pro voto famuli suscipe Donati.*

¹⁶¹⁾ Vergl. »Führer durch den Domschatz zu Hildesheim«, S. 14, wo das Monument als Reliquienkästchen und byzantinisch bezeichnet ist. Die Darstellung Christi und der Apostel erinnert an manche Bilder des Evangelienbuches des hl. Bernward; bei der Abendmahlszene ist hier Judas knieend dargestellt, während er auf unserem Altären den Bissen stehend in Empfang nimmt, was vielleicht auf ein noch höheres Alter schließen läßt. Abbildung der Miniatur bei Beissel, »Das hl. Bernward-Evangelienbuch« (Hildesheim 1894) Taf. XVIII.

Die metrische Übersetzung der Verse würde, nach Hrn. Domkapitular Dr. Steffens, etwa lauten:

Wenn meine Gabe ich bringe, so ist sie für
Großes geringe.

Schau drum mehr aufs Herz, als aufs glän-
zende Erz.

Wolle mich huldvoll geleiten durch die Gefahren
der Zeiten.

Ich Donatus dies scheuk', ach, Deines Dieners
gedenk.

Diese Worte beginnen zu Füßen der Gottesmutter, dort wo der Kleriker hingestreckt ist; er ist jener Donatus, der der Muttergottes seine Gabe weihet und in so innigfrommen Worten demutsvoll um den Schutz seiner Herrin während der irdischen

stein umschließende Silberplatte zeigt an den Langseiten Pflanzornamente, an den Ecken die Evangelistensymbole, an den Schmalseiten die Bischöfe Meinwerk und Heinrich in liturgischer Gewandung am Altare in schönstem Niello. An den Seitenflächen erscheinen unter rundbogigen Arkaden Maria und die Apostel als niellierte bzw. gravierte Sitzfiguren, nur an einer Schmalseite Christus mit Kilian und Liborius in getriebener Arbeit. Die untere Fläche ist verziert mit dem Donator(?). Ilg glaubte in dem Verfertiger dieses Tragaltars den Verfasser der berühmten Abhandlung *Schedula diversarum artium* nachweisen zu können, wodurch es sich in der Kunst-



Abb. 11. Tragaltar (Privatbesitz).

Pilgerfahrt bittet. — Diese Deckplatte ist die Arbeit eines tüchtigen Meisters, der die Formen und den Stichel gleich vortrefflich beherrscht. Die Figuren sind lebhaft bewegt, ohne aufdringlich zu sein, sind voll Individualität, ohne jeglichen Schematismus. Die Gewandung ist sorgfältig und geschmackvoll, fast anmutig bei den Frauengestalten. Die Verteilung der Figuren ist mit Überlegung abgewogen und mit Geschick ausgeführt; alles verrät einen fähigen Künstler, der um die Mitte des XII. Jahrh. lebte. — Die Kenntnis und Photographie des Altärechens verdanke ich Herrn Domkapitular Schnüngen.

Von hervorragender Bedeutung ist das Schreinportale im Dom zu Paderborn (34 × 24 × 17 cm), das wahrscheinlich um 1100 auf Bestellung des Bischof Heinrich (1085 bis 1127) angefertigt wurde. Die den Marmor-

geschichte einen Namen erworben hat, fast mehr als durch die schöne Ausführung des Werkes selbst, wovon Ilg meint, man könnte es als eine Mustersammlung aller derjenigen Techniken nennen, welche der Traktat des Theophilus — so nennt sich der Verfasser der *Schedula* — uns zu verstehen vermittelt; denn man finde hier Blech über den Holzkern gezogen, die Metallflächen graviert, getriebene Arbeit, vergoldetes Silberblech, Niellierung, Filigran, Besatz von Perlen und Edelsteinen. P. Beissel und v. Falke haben sich jüngst ebenfalls für die Hypothese Ilgs ausgesprochen.¹⁶³⁾

¹⁶³⁾ »Katal. der Düsseldorfer Ausstellung«, Nr. 394.

¹⁶⁴⁾ Abbild. (u. Beschreibung) im »Organ für christliche Kunst« XI (1861) 85 ff. Ludorff a. a. O. »Kreis Paderborn« (1899) Taf. 53—55, Kubu, »Kunst-Geschichte III, 224. Vergl. ferner Bucher,

Außer diesen vier auf deutschem Boden entstandenen und befindlichen Tragaltären gehören noch drei andere hierher, zwei in England, einer in Italien. Der letztere ($24 \times 14 \times 7,5$ cm), zu Modena, führt den Namen des hl. Geminianus ($\dagger 384$). Der Serpentinstein ist von einem Silberbande mit den ersten Versen der folgenden Inschrift eingefasst, deren letzter Vers sich an den Seitenflächen befindet,

*Hac Domini sacra corpus mactatur in ara,
Quo rumpito vivit, reus inde peribit
Quantus in hac sacra thesaurus clauditur arca.*

Die Langseiten nehmen die zwölf Apostel und die Schmalseiten Christus zwischen Gemi-

13.) Das Werk ist wohl nicht mit Rohault de Fleury ins neunte, sondern um die Wende des XI. Jahrh. zu setzen.¹⁶⁴⁾

England besitzt einen vierten Tragaltar im Kensington-Museum ($16 \times 8 \times 7$ cm), der aus Hildesheim stammen soll, und mit vergoldetem Kupferblech und Silber überzogen ist. Auf der Deckplatte ist er verziert mit gravierten Bildern des Heilandes und einiger Heiligen, an den Seiten mit zahlreichen edlen Steinen und Perlen.¹⁶⁵⁾ — Bedeutender ist ein anderes Portatile auf englischem Boden, dasjenige der Sammlung Rock (London), eine Art Schrein mit einem erweiterten Sockel



Abb. 12. Tragaltar im Domschatze zu Modena (Unterplatte)

nianus und Nikolaus, und Maria, ebenfalls zwischen zwei Heiligen, ein. An der Bodenfläche ist ein großes Kreuz eingraviert und ferner in der Mitte das Agnus Dei, umgeben von vier Engeln mit runden Scheiben in den Händen, in den Ecken die Evangelisten, alle von Kreisen eingeschlossen. Eigentümlich ist die Gestalt der Füße; ein Menschengesicht sitzt direkt auf einer Tiertatze. (Abb. 12 und

(22×11 cm). Es hat eine orientalische Jaspisplatte in einem reichen Rahmen mit zierlichen, niellierten Darstellungen und Ornamenten. In der Mitte der einen Langseite des Steines sieht man das Lamm mit Siegesfahne und Kelch, zwischen zwei Engeln mit Erdkugel und Szepter; ihm gegenüber die Taube des Hl. Geistes auf einem Altar, in den vier Ecken die vier Elemente in Form von Frauens-

•Geschichte der techn. Künste• II, 210. •Schedula diversarum artium•. Übersetzt von Hg (Wien 1874) XLV. Renard a. a. O., S. 20. •Zeitschrift f. christl. Kunst• XV, 337 ff. •Deutsche Schmelsarbeiten•, Taf. 9—11. — Von dem Altare zu Münster mit Perlenstickerei war bereits früher ausführlich die Rede, weshalb es hier nicht eigens erwähnt wird; vergl. über denselben •Zeitschrift f. christl. Kunst• XVI, S. 125 f.

¹⁶⁴⁾ Vergl. Rohault de Fleury pl. 343. — Die Photographien verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn General-Vikar von Modena Antonio Dondi. Vergl. dessen Buch: •Notizie storiche ed artistiche del dno di Modena•, p. 49. Nach Dondi stammt der Stein des Portatile von dem Altare des Heiligen, der vor dem Bau des jetzigen Domes (1099—1106) sich daselbst befand.

¹⁶⁵⁾ Ibid. V, 30.

personen. Auch der Sockel ist mit nielliertem Silberblech ornamentiert. Das Monument stammt aus Italien und zeigt eine seltene Feinheit der Ausführung.¹⁶⁶⁾

Zum Schluß dieser langen Aufzählung kehren wir noch einmal nach Deutschland zurück, wo noch ein hervorragendes Monument zu erwähnen ist: der Tragaltar der Heiligen Felix und Blasius in dem Franziskanerkloster zu Paderborn, hervorragend durch seinen Schmuck. Der Holzkern (31 × 19 × 11,5 cm) ist nämlich an den Seitenflächen mit kupfervergoldeten, ausgeschnittenen und gravierten Platten bedeckt, die in einheitlicher Darstellung — ohne von Säulchen unterbrochen

Paulus, Blasius und Felix. Die Arbeit stammt aus derselben Zeit, wo Theophilus-Rogerus in seinem berühmten Traktate auch der durchbrochenen oder ausgeschnittenen Arbeit ein eigenes Kapitel widmet. Der Paderborner und Eichstätter Altar sind wohl die einzigen, welche durch das opus intarsiale, wie der Presbyter Theophilus es nennt, ihre Ausstattung erhalten haben. — Neuestens hat v. Falke dieses Portatile dem Rogerus-Theophilus (um 1118) selbst zugeschrieben; ich gedanke an einer andern Stelle auf das Monument zurückzukommen, mir scheint es in Paderborn selbst entstanden zu sein.¹⁶⁷⁾ (Forts. folgt)

Roma. Beda Kleinschmidt, O.F.M.



Abb. 13. Tragaltar im Domschatze zu Modena.

zu werden — das Martyrium der Heiligen Felix und Blasius in sehr anschaulicher, fast derber Weise, zur Anschauung bringen. Es sind wildbewegte Szenen, welche eine vortrefflich zeichnerische Hand verraten, vielleicht dieselbe, die das Abdinghofer Evangeliar (jetzt in der Landesbibliothek zu Kassel) ausmalte; denn unser Tragaltar stammt aus der Benediktiner-Abtei Abdinghof, der Stiftung Bischofs Meinwerk († 1036), für welche er auch die Gebeine des hl. Felix erwarb. Den (jetzt entfernten) Stein umgibt eine gravierte Metallplatte mit den Brustbildern der Heiligen Petrus und

¹⁶⁷⁾ Abbild. Ludorff, Kreis Paderborn, Taf. 72—84. Ebendas. S. 107 Abbild. aus dem Abdinghofer Evangeliar. Renard, »Düsseldorfer Kunstausstellung« S. 20, Katalog, Abb. 39. »Deutsche Schmelzarbeiten« S. 11 f. Taf. 12—11.

Martène sah auf seiner Durchreise (um 1700) in Abdinghoff noch drei Altäre, von denen einer als durch Papst Gregor (I?) konsekriert angesehen wurde. Martène, »De antiquis Ecclesiae ritibus« I. II. c. 17; ed. cit. col. 812. — Theophilus (Ansgabe IIg, S. 280 c. 71) schreibt: »Lege den (Kupfer-)Streifen auf den Ambos und schlage mit dem Eisen alle Gründe durch. Wenn alle Gründe durchgestossen sind, so arbeite sie mit feinen Feilen bis zu den Umrissen gänzlich aus. Nach diesem vergolde und poliere den Streifen. Auf dieselbe Weise werden Tafeln und Silberleisten auf Büchern . . . gemacht. Auch macht man die Streifen auf Kupfer und graviert sie. Sie dienen zu den Bändern der gemalten Stühle, Sessel und Betten. Auch werden die Bücher der Armen damit geschmückt.« Über erhaltene Monumente in dieser Technik vergl. Schnütgen in den »Bonner Jahrbüchern« LXXXIV (1887) 143 f.

¹⁶⁶⁾ Abbild. »Annales archéologiques« XII, 115. Laib und Schwarz, Taf. XII¹. Viollet le Duc, »Dictionnaire du mobilier« I, 19. — Über mittelalterliche Tragaltäre im Schatze der Peterskirche in Rom siehe Müntz & Frothingham, »Il tesoro della basilica di S. Pietro« (Roma 1883) p. 106, ferner: Barbier de Montault, »Oeuvres compl.« I, 312 f. Inventar v. J. 1547.

Zur Darstellung des Nackten in der bildenden Kunst und die Modellfrage.

III.

Was kann und darf nun die christliche Kunst darstellen?

Wenn nun die eben besprochenen Werke der Malerei uns über unsere Umgebung hinaustragen, gewissermaßen in eine andere Sphäre versetzen, so erleben wir leider auch oft das gerade Gegenteil; solche Auswüchse bleiben ebenfalls zu betrachten, weil sie uns lehren, Ähnliches zu meiden.

An diesen Irrungen nehmen der Norden wie der Süden durch graphische und plastische Kunstwerke einen gleich wenig erfreulichen, stellenweise tief zu beklagenden Anteil, ob es sich dabei nun um gemütsrohe Ausserungen oder wenig Nachdenken verratende Arbeiten, um grob-sinnliche oder mit raffinierter Bosheit die niedrigen Instinkte im Menschen weckende Darstellungen handelt; Verirrungen in der Kunst sind und bleiben sie, und daran ändern nicht Namen, nicht Ort, nicht Zeit; was hier einzig unterscheidet, das ist nur der größere oder geringere Grad des verdienten Tadels.

Aus dem Vielen, dessen wir hier wohl gedenken müßten, können wir jedoch um des beschränkten Raumes willen nur Weniges hervorheben, und wir wollen uns daher auf die so beliebten Darstellungen der „keuschen Susanna“ und der „büßenden Magdalena“ beschränken. Dies Wenige reicht auch hin, zu sehen, wie oftmals sich die Künstler zur Wahrheit in grellsten Widerspruch gesetzt und in ihren Werken wirkliche Bacchanale gefeiert haben.

Zunächst seien jene, die sich durch Verhöhnung einer der sympathischsten Erscheinungen unter den hohen Frauengestalten des „alten Testaments“ schuldig gemacht, sträflicher Unwissenheit geziehen, denn ihre Darstellung ist eine geschichtliche Lüge; ist dabei aber noch gegen besseres Wissen gestündigt worden, dann brauchen wir uns nicht über ihre Absicht zu täuschen — ihr Tun ist alsdann nur ein um so schuldvolleres.

Was nach dem Buche Daniels über den hier in Frage kommenden Vorgang geschichtlich feststeht, findet sich ebendort Kap. 13, Vers 17 bis 19. Da zeigt es sich deutlich, daß eine Überraschung der zum Bade Entkleideten durch die lüsterne alten Sünder noch gar nicht möglich war.¹⁹⁾

Es gibt demnach für die sich meist findenden Darstellungen nur zwei Erklärungen, entweder war man zu träge, sich über den Vorgang zu unterrichten, oder man folgte dem beklagenswerten Vorgehen anderer, aus dieser herrlichen Geschichte ein Zugstück ganz niedriger Art, ein Werk voll sinnlichen Reizes zur Erweckung wollüstiger Begierden zu schaffen.

Daher doppelte Ehre dem, der wahrhaft Schönes mit dem geschichtlich Wahren zu verbinden verstand. Es ist Bernardino di Betti, bekannter als „Pinturicchio“, der, ein Schüler und Freund Pietro Peruginos im Auftrage des Papstes Alexanders VI. dessen Gemächer, das sogenannte Appartamento Borgia, mit jenen weltbekanntesten farbenprächtigsten Fresken geschmückt hat und deshalb für sein Bild der „keuschen Susanna“ an erster Stelle zu nennen ist. Eine vorzügliche Wiedergabe dieses Bildes finden wir in dem unten verzeichneten Monumentalwerke;²⁰⁾ eine kleine, jedoch zu unbedeutende, weil nur den allgemeinen Eindruck wiedergebende Nachbildung findet sich in den „Künstler-Monographien“ — Pinturicchio — von Ernst Steinmann (Bielefeld und Leipzig Verlag von Velhagen und Klasing 1898). — Der Künstler stellt uns Susanna, von den alten Sündern bedrängt, entsprechend den Versen 2 und 31 besagten Kapitels dar, wo es heißt: „Dieser (Joakim) nahm ein Weib, Susanna (d. i. Lilie) genannt, eine Tochter Helcias, die sehr schön war und Gott fürchtete“;

¹⁹⁾ Denn aus den Versen 17, 18 und 19 erhellt ganz bestimmt, daß Susanna zur Zeit des Überfalles durch die Alten noch nicht die flüchtigste Vorbereitung zum Bade getroffen haben konnte.

Es ergeben sich nämlich für eine Entkleidung zu kurze Momente, und daß diese tatsächlich nicht erfolgt sein konnte, wird aus Vers 24 vollends ersichtlich. Denn Susanna, nachdem sie kurz ihre Dränger zurückgewiesen, „schrie mit lauter Stimme“, und auf das Geschrei kamen die Diener des Hauses herbei. — Daß Susanna diese rief ist mit Rücksicht auf die strengen Frauengesetze im Orient und auch bei den Juden, wie aus dem IV. Buche Mosia 5, 18 und Daniel 13, 32 ersichtlich wird, denen zufolge die Frauen selbst verschleiert waren, ein weiterer Beweis, daß sie diese nicht in mangelhafter Bekleidung oder gar fast entkleidet herbeigerufen hat.

²⁰⁾ „Gli Affreschi del Pinturicchio nell'Appartamento Borgia del Palazzo Apostolico Vaticano riprodotti in fototopia e accompagnati da un commentario di Francesco Ehrle S. J. Prefetto della Biblioteca Vaticana e del Comm. Enrico Stevenson, Direttore del Museo Numismatico Vaticano. Roma, Danesi — Editore (via del Bagno) 1897. — Sala III 2 detta dei Santi, Tav. LIX u. LX.“

und Vers 31 lautet: „Susanna aber war voll der Anmut und schön von Gestalt“. — Und so erblicken wir sie nicht nur als eine Zierde dieser Räume, vielmehr wird dies Werk Pinturicchio's eine Zierde, ein Schmuck der Kunst aller Zeiten bleiben. Mit Raphaels nie ausgelobter hl. Cäcilia darf diese in den Reigen seliger Geister treten, mit denen uns Fiesole, wie Michel Angelo einst sagte, einen Einblick in den Himmel vermittelte.

Was aber haben die Künstler erst aus der hl. Magdalena gemacht? Lassen wir eine ganze Reihe dieser Bilder an uns vorüberziehen, dann müssen wir uns gestehen, daß die Dargestellte keine Büßende, sondern — wie sie da steht, kniet oder gelagert liegt — eine Schamlose genannt werden muß!

Wer sich dabei das bekannte Bild der Heiligen von Correggio (Dresdener Galerie) vorstellt, der wird sich unwillkürlich an jene Stelle aus Goethe's Faust-Dichtung gemahnt finden:

... ..
 „Sind Büßerinnen,
 „Ein zartes Völkchen,

 „In die Schwachheit hingerafft
 „Sind sie schwer zu reiten;
 „Wer zerreißt aus eigener Kraft
 „Der Gelüste Keiten?
 „Wie entgleitet schnell der Fuß
 „Schiefem, glattem Boden?
 „Wen betört nicht Blick und Gruf?
 „Schmeichelhafter Odem? (Faust, II. Teil.)

Doch täuschen wir uns nicht? Ruht dies Wesen — Magdalena genannt — nicht etwa, nur eine Büßerin, eine Fromme simulierend, als Teufels-, Spuk- und Blendwerk in des bewaldeten Felschlundes Höhlenwohnung des hl. Antonius? — Fast wären wir geneigt, sie dafür zu halten, und der Armste hätte alle Ursache, zu Gott in solcher Bedrängnis aufzuschreien, auf dafs er ihn in solcher Not nicht verlasse. Denn was ist jener kindisch-phantastische Höllenzauber der sogenannten Versuchungen des hl. Antonius gegen dies berückende Phantom, dem nichts fehlt, als die diesen Wesen zukommenden spitzen Öhrchen und die Krallenfüße, um unter dem bestrickenden Äußern sofort den Moder bergenden Sodomsapfel erkennen zu lassen. — Wie die Dargestellte nun auch betrachtet werden mag, gewifs ist, dafs Correggio selbst niemals im Ernste geglaubt haben kann, uns damit eine hl. Magdalena zu bieten, jene „Magna peccatrix“ (Luk. VII, 38), die im Geleite mitverkörpert

Büßerinnen — bei Goethe (II. Teil Faust) — fürbittend die Worte spricht:

„Bei der Liebe, die den Füßen
 „Deines gottverklärten Sohnes
 „Tränen liefs zum Balsam fliefsen,
 „Trotz des Pharisäer-Hohnes;
 „Heim Gefäße, das so reichlich
 „Tropfte Wohlgeruch hernieder;
 „Bei den Locken, die so weichlich
 „Trockneten die heiligen Glieder.“

Wer bei solch entgegengesetzten Empfindungen ernstlich vergleichend prüft, um über die Gründe zu solcher Darstellung Aufschluß zu erhalten, der wird unzweifelhaft zu denselben Schlüssen gelangen, die Joubert³¹⁾ über die moderne Erziehung ausspricht, welche in der Vernachlässigung des inneren Geisteslebens und der Unwissenheit in Hinsicht unserer Pflichten gipfelt. Eine nur flüchtige Umschau wird diesen Satz auch für die mit der Kunst Correggio's dem Verfall beschleunigt entgegengehende Periode als zutreffend erkennen lassen. — Stellen wir zu diesem Zwecke einmal Correggio's hl. Magdalena neben Pinturicchio's „Besuch des hl. Antonius bei Paulus Eremita“. Beide Meister sind vollberechtigt, mitansamen in die Schranken zu treten. — Der Gründer der „Parmesaner Schule“, der unerreicht in seiner Weise glänzt: sei es durch seinen genialen Wurf oder die berückende Wirkung des nur ihm in dieser Vollkommenheit angehörenden mild-leuchtend unnachahmlichen Halblichts, und Barnardino di Betti, ein Stolz der „Umbrischen Schule“, der die Idealität der Auffassung in dem Figürlichen wie Landschaftlichen seiner Bilder mit Perugin und Raphael teilt, jedoch in dem Streben nach wirklicher Farbenpracht mit Erfolg seinen eignen Weg nimmt, können, ungeachtet der Verschiedenheit ihrer Ziele, dennoch um ihrer Bedeutung willen wohl nebeneinander genannt werden. — In Antonio Allegri da Correggio's Bilde erblicken wir die heilige Büßerin, wie schon bemerkt, im Dunkel eines bewachsenen Felsgundes — in Lesung vertieft — langhin gestreckt gelagert. Ihre äußere Erscheinung, dazu in dieser Umgebung, überrascht, und der Gedanke an ein unreines Trugbild liegt weit näher, als in der Hingelagerten eine Genossin der nach strenger Buße verklärten Maria Ägyptiaca zu erkennen, die in Goethes „Faust“ die Worte spricht:

... ..
 „Bei der vierzigjährigen Buße,

³¹⁾ Essays von F. X. Kraus, Bd. I, S. 58.

„Der ich treu in Wüsten blieb;
 „Bei dem seligen Scheidegrufe,
 „Den im Sand ich niederschrieb —“

Und mit diesem, in nächtlich-dunklem Grunde hingelagerten, besserer Bedeckung doch sehr benötigten Weibe vergleiche man den aus Pinturicchio's glänzendem Fresken-Zirkus bekannten „Besuch des hl. Antonius bei Paulus Eremita“ des Appartamento Borgia. Der Meister hat den heiligen Anachoreten ihre Charakteristika — worüber die Acta Sanctorum berichtet — beigegeben. Gottes Güte preisend, brechen, vor einem Felsentore sitzend, Antonius und Paulus, das diesem von dem Raben gebrachte Brot. Hinter Antonius treten nun leichten Schrittes, halb hinschwebend gleich den Horen, die Versuchungen in Gestalt von Teufelinnen. Für den Beschauer haben sie durchaus nichts Bedenkliches, denn sie erscheinen in der Gewandung der Vornehmen aus den Glanztagen der Renaissance; es sind Idealfiguren, die zu der näheren Umgebung und der heiteren Fernsicht ins linienschöne umbrische Tal, wie es sich zwischen Perugia, Spello — der nicht minder denkwürdigen Arbeitsstätte Pinturicchio's — und Spoleto dahinzieht, durchaus in Einklang stehen. — Es sind Teufelinnen, darüber sind wir nicht im Zweifel, weil dies ein fast kokett sichtbar werdender Fledermausflügel andeutet, wenn uns nicht schon die Krallenfüße und die aus dem reichen Haarschmuck hervortretenden Hörnchen ihr wirkliches Wesen verrieten; aber um sie lagert sich nicht die brütende Schwüle der Sünde, und der Künstler wird nicht zum Verführer, indem er die Versuchung malt.

Wir wissen nun, wie es geschehen kann, wir wissen, wie es geschehen soll, und damit, was fördern geschehen muß!

Schillers erste Mahnung an die Künstler: „Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben“ sei und bleibe aller Orten beobachtet und zu jeder Zeit unvergessen, damit die Kunst ihren Zweck erfülle und fortgesetzt veredelnd und erhebend wirke, auf daß durch sie recht Viele vor jener mephistophelischen Gesellschaft bewahrt bleiben, welche uns Goethe²³⁾ in seinen mitternächtigen Graungestalten vor Augen führt, die sich gleich unentrinnbaren Schatten an die Fersen des Verführten hängen: Mangel, Schuld, Sorge und Not, deren unabwendbares Ende — zwifacher Tod ist.

²³⁾ II. Teil Faust (Mitternacht).

Doch wollen wir nicht verfehlen, auch der weniger schuldvollen Auswüchse zu gedenken, solcher, die tatsächlich auf mangelndes Wissen zurückzuführen sind. Denn für die „christliche Kunst“ als Führerin kommt, wo immer sie auch Anwendung finden mag, nur ein Ziel in Betracht, und das ist: das Höchste in einem jeden Falle zu erreichen. — Wie wir schon wiederholt vernommen, ist sie niemals den an sie gestellten berechtigten Forderungen aus dem Wege gegangen, und innerhalb ihrer enger gezogenen Schranken war es insbesondere die „kirchliche Kunst“, die zu keiner Zeit die Traditionen der Vorangegangenen²⁴⁾ verleugnete, vielmehr beim Verfall der profanen Kunst die alten Überlieferungen im weitesten Umfang mit Sorgfalt sammelte, bewahrte²⁵⁾ und ausgesetzt um deren Ausbau und ihre Verwendung bemüht blieb. Dies spricht auch Johanna Schopenhauer in ihrem Werke: „Johann van Eyk und seine Nachfolger“ (Bd. I S. 125), un-

²⁴⁾ In dem Werke „Zur Ölmalerei der Alten“ von Franz Gerh. Cremer (Düsseldorf 1903) lesen wir über die Notwendigkeit des Anknüpfens an das Vorangegangene Seite 20; Dr. Augustinus Egger, Bischof von St. Gallen, sagt in seinem Werke „Zur Stellung des Katholizismus im XX. Jahrh.“ (Freiburg im Breisgau 1902, Herder'sche Verlagshandlung) Seite 80: „Im Laufe ihrer bald 2000jährigen Geschichte begnete die Kirche fortwährenden Änderungen und neuen Verhältnissen in der Welt. Sie ist auf die neuen Anforderungen, welche jede neue Zeit an sie stellte, eingegangen und hat ihre Einrichtungen und ihr Verhalten darnach eingerichtet; aber sie hat nie ihre Vergangenheit verleugnet; immer ist sie sich selbst gleich geblieben . . . wenn auch jede neue Periode der Wissenschaft (Seite 98) neue Fragen vorlegt und eine andere Art der Behandlung verlangt, so liegt es doch im Geiste der katholischen Wissenschaft (von der die Kunst nicht ausgeschlossen werden kann), daß sie ihre eigene große Vergangenheit nicht verleugnet, vielmehr sich an dieselbe anschließt, nicht um eine Entwicklung nach rückwärts, sondern nach vorwärts. Der wahre Fortschritt beruht darauf, daß die Traditionen der Vergangenheit und die Bedürfnisse der Gegenwart in das richtige Verhältnis gebracht werden.“

²⁵⁾ Chateaubriand „Génie du Christianisme“ chap. IV, pag. 270 sagt: „Es waren die Begründer des katholischen Gottesdienstes keine geschmacklosen Barbaren, und keine bigotten, einem abgeschmackten Aberglauben sich hingebenden Mönche, die zu Konstantinopel die schönste Büchersammlung der Welt mit den größten Meisterwerken der Kunst vereinigten, unter denen vornehmlich des Praxiteles Venus zu nennen bleibt. . .“

Weiteres sehe man hierzu bei Cremer, „Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei“ S. 53 ff., ferner ebend. die Anmerkungen unter 133 und 135 von Seite 164 bis 174.

umwunden aus, wo sie sagt: „... Wir haben den prunkvollen Gottesdienst der katholischen Kirche überhaupt als den Quell der Erhaltung moderner Kunst anzusehen. ...“²⁵⁾ Mit dieser hohen Anerkennung ist aber der „christlichen Kunst“ eine schwere Pflicht auferlegt, wenn sie sich nicht selbst untreu werden will.

Es gibt also auch minder bedenkliche Auswüchse, wozu aber in der kirchlichen Kunst leider recht Vieles zu rechnen bleibt. Es sei hier nur kurz der vielfach den architektonischen Aufbau und Zusammenhang störenden und durch die unverständene Polychromie mitunter selbst ungehörig werdenden Standbilder gedacht. Hier leitet mangelndes Verständnis, bei der an sich gewiß nur zu lobenden Absicht: den Kirchen eine möglichst würdige Ausstattung zu geben, nur zu häufig in die Irre. Man kann ebendaher doch mit so Wenigem wirken, und wie dankbar ist eine solche Aufgabe doch für den Koloristen! Es ist dazu durchaus nicht der Aufwand an reichen Mitteln,²⁶⁾ der hier ausschlaggebend wird, son-

²⁵⁾ Diesen Ausspruch ergänzt uns Richard Pohl in seinem Werke: „Die Höhenzüge der musikalischen Entwicklung“ (Leipzig 1888). Hier heißt es Seite 18: „Die christliche Kunst ist es gewesen, welche die Pflege und Ausbildung der Tonkunst allein in die Hand genommen hatte, als die alte Welt in Trümmer gegangen war. Der Kirche verdanken wir, was von dem musikalischen Besitztum der antiken Kultur auf uns vererbt worden ist. Sie rettete die Tonkunst, gab ihr nun aber auch einen völlig neuen Charakter und eine ganz veränderte Richtung.“

Weiteres sehe man bei Cremer, „Zur Ömalerei der Alten“ (Düsseldorf 1903), Seite 81 ff.

²⁶⁾ Wofür aber auch so viel Aufwand? — Es fehlt bei den Alten gewisslich nicht an Warnungen, mit dem Anbringen von Zierraten Maß zu halten, damit diese Lichtpunkte, wie es bei Quintil. VIII. 5 heißt, gleichsam nur wie Funken aus dem Rauche hervorblitzen und durch ihre Seltenheit wirken, anstatt durch zu häufiges Anbringen ihre Wirkung zu verlieren und Überdruß zu erzeugen. Dionysius von Milet sagt mit Rücksicht auf die sparsame Anbringung solcher kleiner Glanzpunkte: „Honig muß man auf der Spitze des Fingers, nicht mit voller Hand kosten.“ Auch Lucian äußert sich (Bd. XII, Abschn. 6 u. 7) über die Ausschmückung eines Sales, der, bei aller Pracht nichts für Barbarenaugen geboten, kein Prunkstück Persischer Großtuererei sei, noch der Prahlucht eines Despoten gedient, vielmehr einen Beschauer von empfänglichem Geiste verlangt habe, der nicht allein mit den Augen urteile, sondern auch die Gründe seiner Bewunderung anzugeben wisse. Alles, sagt Lucian, habe hier durch die harmonische Verteilung gefallen, und nirgend sei das Auge durch müßigen Aufwand beteiligt worden. So genügt, fährt er fort, einer schönen und ehrbaren

den das feine Empfinden, welches gründliche Kenntnisse und tüchtige Schulung voraussetzt. — Also immer das Ganze, das große Ziel, die Gesamtwirkung im Auge behalten! und doppelte Vorsicht ist dort zu gebrauchen, wo der Bildhauer dieses Vermögen bei dem Koloristen vorausgesetzt, wo sich, wie das nicht wenig häufig der Fall ist, eine weitgehende Nacktheit findet, damit diese nicht als Entblößung empfunden werde. Auch hier ist nie zu vergessen, was wir schon beim Bilde verlangten, daß man zwischen einem grofs und vornehm, ideal-gestalteten, von gründlichstem Naturstudium Zeugnis gebenden und einem nur entkleideten, sich über die photographische Nachbildung nicht erhebenden Körper unterscheide.

Wem dies nicht verständlich geworden ist der vergleiche nur einmal die Venus von Melos mit der medaischen Venus, dann wird's ihm wie Schuppen von den Augen fallen, und er wird finden, daß erstere bekleidet kaum denkbar ist, es sei denn etwa in der Weise der Nike von Somothrake, wohingegen letzterer tatsächlich ein Gewand mangelt, was sie auch selbst zu empfinden scheint. Doch wie unendlich hoch steht noch dies Bild der Aphrodite des Kleomenes, des Sohnes des Apollodoros aus Athen, über den verwandten Nacktdarstellungen der Modernen! — Abbé Roux gibt hierzu in seinen von der Académie française preisgekrönten „Pensées“ eine treffende Charakteristik des in der griechischen und modernen Kunst behandelten Nackten. Er sagt: „Die Antike bekleidete den menschlichen Körper mit Scham und Hoheit; die moderne Kunst entkleidet selbst das Nackte. Sie ist schamlos (un impudique) und zuweilen unverschäm (un impudent). Athen gofs die Seele über das Fleisch aus, Paris gieft das Fleisch über die Seele. Die griechische Statue errötet; die französische macht erröten.“ (Seite 33.) Näheres in den Essays von Fr. Xav. Kraus. Bd. I, S. 73.

(Schluß folgt.)

Düsseldorf.

Franz Gerh. Cremer.

Franz, um ihre Schönheit zu heben, eine einfache goldene Halskette, ein leichter Fingerring, ein Paar Ohrringe, eine Spange oder ein Band, um ihre wallenden Locken zusammenzuhalten, Zierden, durch welche ihre Wohlgestalt eben soviel gewinnt, als ihr Gewand durch eine Purpurbesetzung; während die Hetäre, zumal wenn sie recht häßlich ist, ein ganz purpurnes Kleid trägt, ihren Hals mit Gold überdeckt und durch die Kostbarkeit ihres Schmuckes anlocken will, indem sie sich über den Mangel an eigener Schönheit durch erborgte Reize zu trösten sucht.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902

XXIV. (Mit 3 Abbildungen.)

42. Italienische Mantelschließe mit Emailbild, Sammlung Clemens (Katalog Nr. 2684).

Den Mittel- und Kernpunkt dieser, aus vergoldetem Kupfer gebildeten, 16 cm hohen und breiten Agraffe, bildet ein Maleremailbild, welches auf blumigem Grund den hl. Hieronymus darstellt. An die vier Seiten des quadratischen Bildes, in dem Blau und Grau vorwiegen, sind identische Flügel angesetzt, die von schneckenförmig gestalteten aufliegenden Ornamenten eingefast, als etwas tieferliegenden Kern ein gestanztes, Silberplättchen zeigen, mit Spuren durchsichtiger grüner Emaillierung. Der Gesamteffekt dieses ungemünzten, ganz flach gehaltenen, durch Schmelzfarben u. Vergoldung belebten Schmuckstückes muß ursprünglich von hervorragender Schönheit gewesen sein, wie es auch jetzt noch alle Anerkennung verdient und zur Nachahmung verlocken könnte. In Norditalien (vielleicht in Florenz) dürfte es kurz

43. Silbervergoldete Reliquienkapsel im Berliner Kunstgewerbe-Museum (Katalog Nr. 221).

In zwei Medaillons von je 7 1/2 cm Durchmesser, die nebeneinandergelegt, stellt diese Kapsel das reliefierte Grüppchen des von zwei Engeln begleiteten Schmerzensmannes und das

Reliefbild der auf einer Bank thronenden Gottesmutter dar, jedes innerhalb eines getriebenen und in eine flache Hohlkehle gelegten vergoldeten Blattkranzes von dichter Gestaltung und sehr ausgeprägter Stilisierung.

Ein Perlstab faßt ihn nach außen wie nach innen ein und leitet über zu den von flachem Rande umzogenen Medaillons, deren Grund blau emailliert und mit schwarzen Rosetten verziert ist. Ganz flach getrieben treten die gut, namentlich sehr scharf modellierten Grüppchen hinter den Rand zurück, sowohl der im Grabe stehende Heiland, vor dem die beiden lieblichen Engel züchtig das faltenreiche Tuch ausbreiten, wie die das etwas



nach der Mitte des XV. Jahrh. entstanden sein und ganz besonderes Interesse verdienen durch den Umstand, daß es wohl zu den frühesten Erzeugnissen des Maleremails in Italien zählt.

Schnütgen.

massive Kind haltende Mutter in der breiten Entfaltung ihres reichdrapierten Mantels. Die Sack- und Schleiffalten, Ausdruck und Bewegung weisen auf die Mitte des XV. Jahrh.

hin.

Schnütgen.

Zur marianischen Symbolik des späteren Mittelalters.

Defensoria inviolatae virginitatis b. Mariae.

(Mit 8 Abbildungen.)

I.



u den wichtigsten Quellen des mittelalterlichen Bilderkreises und zwar zu den primären Quellen, die Franz Xaver Kraus in dem Kapitel „Ikographie und Symbolik der mittelalterlichen Kunst“¹⁾ aufführt, zählt auch der Physiologus, dessen Entstehung nach den Untersuchungen Laucherts²⁾ bis in das II. Jahrh. hinaufreicht, und der im christlichen Altertum bereits verbreitetes, namentlich aber im Mittelalter in zahllosen Exemplaren in lateinischer Übersetzung wie in den Volkssprachen vielgelesenes Werk war. Eine große Reihe der in ihm behandelten sagenhaften Tiere oder jener Tiere, denen gewisse Wunder und Wunderbarlichkeiten angedichtet und nachgerühmt wurden, zogen in die bildende Kunst vornehmlich seit dem nach reicher Dekoration strebenden XII. Jahrh. ein. Ob es dieses Streben nach Schmuck allein war, was den Physiologus als Fundgrube benützen liefs oder, was das Wahrscheinlichere ist, ob die Sinnbilder, die man darin für die christliche Heilslehre fand, zur Darstellung reizten, wollen wir hier nicht weiter untersuchen. Zweifellos aber steht jedenfalls fest, daß der Physiologus reiche Ausbeute für den Dekorationskünstler bot.

Die der Kunst geläufigsten Szenen, welche dem Physiologus entlehnt sind, beziehen sich auf den Löwen, das Einhorn, den Phönix und den Pelikan. Der Löwe wird dargestellt, wie er seine neugeborenen leblosen Jungen nach drei Tagen durch sein Gebrüll erweckt, so wie Gott Vater den Sohn am dritten Tag aus dem Grabe wieder erstehen liefs. Es symbolisiert demnach dieses Bild die Auferstehung Christi,³⁾ und das ist die gewohnte Auslegung. Nach Konrad von Würzburgs Goldener Schmiede⁴⁾

(Vers 502 bis 511) wird das Bild auf Christus bezogen, dessen letzter Seufzer am Kreuze die Toten weckt, wie der Löwe seine Jungen.

Von dem Einhorn⁵⁾ wird erzählt, daß es ein so gewaltiges und unbezähmbares Tier sei, daß es kein Jäger mit Gewalt fangen könne, daß es sich aber willig im Schofs einer Jungfrau berge. Das Tier „bedäut unsern herren Jesum Christum, der was zornig und grimme er mensch würd, wider die höchwart der engel und wider die ungehorsam der laut auf erden. Den vieng diu höchgelobt maid mit irer käuschen rainkait, Marla, in der wäesten diser kranken werlt, dô er von himel her ab sprang in ir käusch rain schôz.“⁶⁾ Die Einhornlegende bezieht sich also auf die Menschwerdung Christi.

Von dem Pelikan weiß der Physiologus eine Fülle von Beziehungen zur Person Christi zu berichten,⁷⁾ die in der Hauptsache auf den Opfertod des Heilandes hinzielen, der wie der Pelikan für seine Jungen, für die Menschheit sein Herzblut hingab.

In dem Phönix, der altersschwach sich verbrennt, um aus der Asche neu zu erstehen,⁸⁾ erkennt die christliche Symbolik den sich aufopfernden und nach dem Tode wieder aufstehenden Heiland.

Eines der frühesten Beispiele für die dekorative Verwendung dieser Sinnbilder gibt uns

din sün, do er ze nône
drüstun an dem cruce erschrei
dô brach des tôdes bant enzwei
der uns vil armen, siniu kint
twanc, die lebende worden sint
von diner helfe, reinlu maget.

Menzel a. a. O. S. 37 führt noch eine Stelle aus einem Hymnus des Faulbert von Chartres an, die gleichfalls hier einschlägt. Christus invictus leo, — dum voce viva peronant a morte functos excitat.

¹⁾ Fr. Schneider, „Die Einhornlegende“ in den Annalen des Vereins für Naussaisische Altertumskunde XX, (1887). Ders., „La légende de la Licorne“ in „Revue de l'Art chrétien“ VI, (1888). Ders., „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“, S. 133. Vergl. auch die Emailplatte im bayerischen Nationalmuseum, Saal 8, Vitrine 21.

²⁾ Pfeiffer, „Das Buch der Natur von Konrad von Meigenberg“, (1861) S. 162 und Gräse, „Beiträge zur Literatur und Sage des Mittelalters“, (1850), S. 69.

³⁾ Pfeiffer a. a. O. S. 210.

⁴⁾ Ebenda S. 186 und Gräse a. a. O. S. 71 ff.

¹⁾ „Geschichte der christlichen Kunst“, II, 269.

²⁾ Lauchert, „Geschichte des Physiologus“, 1889, S. 64.

³⁾ Menzel, „Christliche Symbolik“, II, (1854) S. 36 ff.

⁴⁾ Grimm, „Konrads von Würzburg Goldene Schmiede“, 1840, S. 16.

Du (Maria) bist des lewen muoter
der siniu tôten welfelin
mit der lûten stîmme sin
lebende machet schône

das Münster von Straßburg in einem Fries des Nordturmes. Dort sind die oben erwähnten vier Szenen eingereiht in eine Anzahl anderer, die dem alten Testament entnommen sind, wie die echerne Schlange, Isaaks Opferung, die Jonaslegende, deren typologische Auffassung und Deutung allgemein bekannt und geläufig ist. In diesem Zusammenhange kann kein Zweifel bestehen, daß die gewohnte, oben dargelegte Deutung auch für die Physiologus-Szenen des Straßburger Münsters anzuwenden ist.⁹⁾ Am beliebtesten war offenbar das Sinnbild des Löwen, der seine Jungen weckt. Dies begegnet uns, um nur noch einige Beispiele zu nennen, an der einen Wange des Chorgestühls im Peterschor des Domes zu Bamberg aus dem XIV. Jahrh. Dasselbe Thema behandelt ein wenig jüngeres, bisher nicht genügend beachtetes Steinrelief an dem Hause Tal Nr. 1 in München, das wegen dieses plastischen Schmuckes eine Zeit lang fälschlich als Residenz Herzog Heinrichs des Löwen, des Stadterweiterers, angesehen wurde. Es ist kein Grund vorhanden, in diesen beiden Fällen andere Deutungen zu suchen. Auch an Werken der Kleinkunst findet sich die Szene, so z. B. im Fulse eines Ciboriums des Stiftes Klosterneuburg, das dem XIV. Jahrh. angehört,¹⁰⁾ und an der bekannten Rotula von Kremsmünster. An dieser ist aufs klarste die Deutung dadurch gegeben, daß dem Quadranten mit der Löwengruppe der Quadrant darüber mit einer Darstellung der Auferstehung Christi entspricht.¹¹⁾

Eine größere Serie der Sinnbilder aus dem XIV. Jahrh. hat sich auch noch im Kreuzgang des Zisterzienser-Klosters Neuberg in Steyermark¹²⁾ erhalten, dessen Gewölbekonsolen die Bilder des Löwen, des Pelikans, des Phönix, des Einhorns und des Hirsches, der nach den Worten des Physiologus die Gestalt des Bösenden darstellt, tragen. Diesen Gleichnissen stehen ähnlich wie an dem Friesse des Straßburger Domes Sirenen und Zentauren

⁹⁾ »Revue archéologique« X. (1854), S. 591 und 648. »Mélanges d'Archéologie« VIII. (1874), S. 150.

¹⁰⁾ »Mitteilungen der k. k. Zentralkommission« XVIII. (1873), S. 158 und 160 und Taf. VII und VI. (1861), S. 66 und Taf. II.

¹¹⁾ Weitere Darstellungen nennt Heider in den »Mitteilungen der k. k. Zentralkommission« I. (1856), S. 85.

¹²⁾ »Mitteilungen der k. k. Zentralkommission« I. (1856), S. 8.

als Verkörperungen der Sünde und Versuchung gegenüber. Am umfassendsten vielleicht behandelt die Deutung dieser Tierbilder ein Pariser sog. Bestiarium,¹³⁾ indem es zu der Darstellung des Tieres zugleich die entsprechende christliche Parallele im Bilde gibt.

Heider nun, dem wir manche geistvolle Untersuchung über derartige Bildwerke und auch jene des Neuburger Kreuzganges verdanken, hat im Anschluß an deren Erklärung bereits i. J. 1856 die Behauptung aufgestellt, daß die ursprüngliche Deutung solcher Gebilde allmählich verlassen wurde und daß der im XIV. Jahrh. zu größerer Blüte gelangte Marienkultus sich dieser dem Physiologus entnommenen Seltensamkeiten in anderem Sinne bediente. Wir lassen hier die Schlußbemerkung Heiders, die für die Deutung mittelalterlicher Bildwerke höchst schätzenswert ist, im Wortlaut folgen, zumal sie geeignet ist, uns zwanglos in unserer Untersuchung fortschreiten zu lassen. Heider schreibt: »Die Bedeutung dieser Symbole ist eine fast durch Jahrhunderte feststehende, wenigstens auf dem Gebiete der bildenden Künste. . . . Erweiterungen und Umgestaltungen machten sich zuerst auf dem Gebiete dichterischen Schöpfens geltend, welches schon frühzeitig eine selbständigere Stellung zu behaupten begann. . . . Eine Reihe mittelalterlicher Dichter hat sich dieser Symbole zu Kunstgestaltungen bedient, ist dabei jedoch von jener strengen Deutung abgegangen, welche ihnen der Physiologus zuschrieb. Der zur höchsten Blüte gelangte Marienkultus mußte die Dichtkunst bestimmen, sich nach Symbolen umzusehen, welche geeignet wären, die tiefen Wunder zu fassen, mit denen das Leben Marias durchflochten ist. So geschah es, daß die früheren Symbole aus ihrer strengen Umrahmung herausgezogen und zur Versinnlichung der auf Maria bezüglichen Geheimlehren benützt wurden. Diesem von der Dichtung gegebenen Anlasse folgten, wenn gleich zögernd, die bildenden Künste. . . . Der Löwe, der Pelikan, der Phönix, das Einhorn und ein Reihe anderer Sinnbilder, die bisher ausschließlich auf Christus bezogen wurden, werden nunmehr auf die unbefleckte Empfängnis Mariä¹²⁾ angewendet. Hierbei tritt der nähere Bezug des Symbols zum Gegen-

¹³⁾ Richtiger gesagt: »auf die jungfräuliche Mutterchaft«.

stande . . . freilich in den Hintergrund und es wird zur Erklärung des Wunders auf dem Gebiete des christlichen Lebens gerade nur auf das Wunderbare hingewiesen, welches die Sage an die Erscheinungen des Tierlebens knüpfte.“ Heider führt als Beispiele hierfür ein „Defensorium beatae virginis“ in der Gothaer Bibliothek und die Darstellungen im Kreuzgange zu Brixen an.

Die Darstellungen zu Brixen, welche Heider speziell im Auge hatte, finden sich, wenn wir der Zählweise Walcheggers¹⁴⁾ folgen, in den Gewölbezwicken der siebenten Arkade des Domkreuzganges. Als der wichtigsten und umfassendsten Serie der hier einschlägigen symbolischen Darstellungen geben wir von den Brixener Bildern hier eine vollständige, wenn auch knappe Beschreibung. Im ganzen liegen zwölf Gleichnisse vor, von denen die meisten den Physiologus als Quelle erkennen lassen. Der Löwe mit den Jungen, der sich opfernde Pelikan, der der Asche entsteigende Phönix sind uns schon bekannt. Als weitere Bilder erscheinen der Strauß, der seine Eier von der Sonne ausbrüten läßt;¹⁵⁾ der Vogel Kalader oder Kalander, der mit seinen Augen die Krankheit eines Menschen in sich aufzunehmen und dadurch Heilung zu bringen vermag;¹⁶⁾ Vögel (Carbas), welche aus Früchten entstehen, die von Bäumen ins Wasser gefallen sind; eine Barin, die ihren formlos zur Welt gebrachten Jungen durch Lecken die richtige Gestalt gibt;¹⁷⁾ ferner Vögel (Charista), die (im Alter) durch Flammen fliegen, ohne zu verbrennen, und hierdurch verjüngt werden¹⁸⁾; ein Pferd, das vom Morgenwinde begattet wird.

Diesen dem Physiologus entlehnten Bildern schließt sich drei weitere an. Eine Frau mit neugeborenen Zwillingen, welche Türen durch einfache Berührung zu öffnen vermögen. Der Stoff ist der Abhandlung des Albertus Magnus „de motibus animalium“ entnommen. Eine weitere Szene beruht auf Plinius, nachdem die Vestalin Tuccia zum Beweise ihrer Jungfrauschaft Wasser in einem Siebe trug. Das letzte Bild stellt dar, wie die Vestalin Claudia zu gleichem Zwecke ein am Tiberstrande auf-

gefahrenes Schiff mit ihrem Gürtel wieder flott machte. Die den Bildern beigefügten Inschriften besagen nun stets das Gleiche: „Wenn in der Geschichte des Menschen und der ihn umgebenden Natur ein neues Leben entstehen kann außerhalb des gewöhnlichen Ganges der Natur, oder wenn in einzelnen Fällen die gewöhnlichen Naturkräfte als aufgehoben betrachtet werden können, warum sollte es Gott, der Herr alles Geschaffenen, nicht zulassen, daß bei seiner Auserwählten auf wunderbare Weise durch göttliche Einwirkung ein neues Leben entstehe außerhalb der gewöhnlichen Ordnung.“¹⁹⁾ Wenn Gott so Wunderbares zuläßt, wie uns diese Bilder schildern, warum sollte dann nicht eine Jungfrau Gottes Sohn gebären können.²⁰⁾ Wir sehen also die ursprüngliche Deutung der bekannteren Bilder aus dem Physiologus, Löwe, Pelikan, Phönix, hier völlig preisgegeben; die Wunderlichkeiten der Erzählungen müssen einem gänzlich neuen Zwecke dienen, der Lehre von der jungfräulichen Mutterschaft Maria. Die angezogenen Vergleiche mögen unserem Denken oft fremd und absurd dünken, daß aber manches „fast unpassend, ja, sogar unanständig“ erscheinen soll,²¹⁾ kann ich schlechterdings nicht einsehen. An der Hauptwand dieses Kreuzgangjoches sehen wir im Schildbogen ein Vesperbild gemalt und links von demselben den Stifter, den St. Katharina der Mutter Gottes empfiehlt. Unter diesem Bilde

¹⁴⁾ Walchegger a. a. O. S. 85.

²⁰⁾ Die Beschriften der einzelnen Bilder sind bei Walchegger a. a. O. S. 112 wiedergegeben. Ich zitiere die Beschriften jener Darstellungen, welchen wir noch öfter begegnen werden, nach diesem, jedoch mit einigen Berichtigungen:

1. *Leo si rugitus proles suscitate valet*

Cur vitam a spiritu virgo non generat.

2. *Si eua strutionis sol escubare valet*

Cur veri solis opere virgo non generat.

3. *Pellicanus si sanguine animare fetus daret*

Cur xpm (Christum) puro ex sanguine virgo non generaret.

4. *Fenix si in igne se renovare valet*

Cur mater Dei digna virgo non generat.

5. *Ursa si fetus ore rudes (forma)ee valet*

Cur gabudis ore virgo non generat.

Die bei der Darstellung des Pferdes fehlende Inschrift könnte etwa nach einer noch zu erwerbenden Handschrift (cod. lat. 18077 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek) ergänzt werden, wie folgt: *Ni equa capadocic vento feta claret — Cur diuino flamine virgo non generat.*

²¹⁾ Walchegger a. a. O. S. 63.

¹⁴⁾ Walchegger, »Der Kreuzgang am Dom zu Brixen«, (1895), S. 63.

¹⁵⁾ Pfeifer a. a. O. S. 222.

¹⁶⁾ Ebenda S. 173.

¹⁷⁾ Ebenda S. 162.

¹⁸⁾ Ebenda S. 174.

aber findet sich eine Darstellung der Geburt Christi, in der wir das Grundmotiv für die Gewölbepilder zu erblicken haben.²³⁾ Bezeichnend

²³⁾ In deutlichster Weise bekundet dies ein Tafelgemälde (Nr. 51) der k. Galerie Schleißheim (um 1440), auf welches schon Riehl »Oberbayerisches Archiv« II., (1895—1896) S. 100 und Walchegger a. a. O. S. 65 hingewiesen haben. Nachdem von Schlosser dieser Tafel im Zusammenhange mit einer ähnlichen Miniatur der ehemaligen Ambraser Sammlung im »Jahrbuch der Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses« XXIII. (1892), S. 288 ff. eine eingehende Besprechung widmete, beschränke ich mich darauf zu erwähnen, daß hier die Geburt Christi inmitten von 18 derartigen Beweisen angeordnet ist. Es kommen hierzu vier typologische Darstellungen aus dem alten Testamente, Aaron mit der blühenden Rute, Gideon mit dem Fiesse, Moses am feurigen Busch und die porta clausa des Ezechiel. Wir ergänzen von Schlosser durch die Notiz, daß das Schleißheimer Bild (nach gültiger Mitteilung des Herrn Konservators Bever) aus Kloster Ottheuren stammt. (H. 1.07 m., Br. 0.79 m.). Zu verweisen ist hier noch auf eine Anzahl ähnlicher Darstellungen, die Alwin Schultz in der »Legende vom Leben der Jungfrau Maria« (1878), S. 50 aufführt, ferner auf ein Blockbuch von Friedrich Walthern aus Nördlingen von 1470, (Xyl. 34 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek). Hier einschlägige typologische Nebeneinanderstellungen bieten vier Holzreliefs des bayerischen Nationalmuseums (Katalog Nr. VII. n. 685 bis 688), auf welchen Szenen aus dem Marienleben ältestamentlichen Darstellungen mit Moses, Aaron, Gideon usw. entsprechen. Die Reliefs dürften fränkisch sein.

ist, daß zwei Stifter der Gemälde Nikolaus Vigessel, gest. 1427, und Gregor Sybar, gest. 1446,²⁴⁾ Chorherren zu U. L. Frau in Brixen waren. Die Todesdaten können nur in weiteren Grenzen für die Entstehungszeit der Bilder angesehen werden. Triffige stilistische Gründe, die Gemälde »etwas tief in die zweite Hälfte des XV. Jahrh. zu setzen«²⁴⁾ erscheinen mir jedoch nicht gegeben. Als äußerste Zeitgrenze nach unten nehme ich 1460 an.

Ähnlich nun wie in den Brixener Kreuzgangbildern wird noch mehrfach in Bildwerken des Mittelalters die jungfräuliche Mutter Maria durch Gleichnisse verteidigt, wenn auch meines Wissens nirgends mehr mit so vielen Belegen.

(Forts. folgt.)

München.

Philipp M. Halm.

Die zonenartige Verteilung der Gleichnisse auf dem Schleißheimer Bilde und die Art wie die einzelnen Szenen in scharfen Kanten als viereckige Bilder gegeneinander absetzen, legt die Vermutung nahe, daß das Bild nach älteren Vorbildern, etwa Holztafeldrucken komponiert oder besser gesagt kombiniert wurde.

²⁴⁾ Ich ziehe entgegen der Annahme Walchegger (S. 64) namentlich der besseren räumlichen Verteilung der Buchstaben halber *sexto* statt *tertio*, also 1446 statt 1443 vor. Ob der dritte Stifter Konrad von Neuenburg, gest. 1424, Benefiziat von St. Oswald, ebenfalls Chorherr zu U. L. Frau war?

²⁵⁾ Walchegger a. a. O. S. 68.

Bücherschau.

Zur Entstehung der altchristlichen Basilika hat Prof. Dr. Al. Riegl im Jahrbuch der k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale (Bd. I 1903) eine Studie veröffentlicht, die neue Gesichtspunkte hervorkehrt unter Bezugnahme auf die gegenwärtige Diskussion über »Spätrömisch« und »Orientalisch« (auch hinsichtlich des Aachener Münsters). Die christliche Basilika ist ihm eine freie künstlerische Schöpfung der Altchristen aus Elementen, die ihnen mit den Heiden gemeinsam waren vermöge des sie mit diesen hinsichtlich der letzten Ziele verknüpfenden Kunstwillens. Um dieses zu beweisen, sucht er zunächst den praktischen Zweck klar zu machen, dem die christliche Basilika zu dienen hatte als die Stätte, an welcher die Gemeinde an der erlösenden Wirkung des von den Priestern dargebrachten Mefisopfers teilnahm. Sodann bezeichnet er den Zentralbau als den ausgesprochenen Monumentalbau der Römer, der für das Mysterium der Christen die Vorbedingung bot, und zwar in der Halbiebung als Apis, weil der Versammlungsraum der Gemeinde daran anzuschließen war. Für ihn war die antike Halle das geeignete Vorbild, zumal in der Form, in der sie durch die Markbasilika geboten

war, bei der die bedeckten Säulenhallen die Hauptsache bildeten, nicht das ungedeckte Mittelschiff. Diesen Hof zu überdecken, empfanden die Christen bald als Notwendigkeit, nicht minder den Hinwegfall der Säulenhallen an den Schmalseiten, aber unter Beibehaltung des in den Seitenschiffen gebotenen konstitutiven Elementes, so daß ursprünglich der Blick aus diesen in diese, also durch das Mittelschiff hindurch der prinzipale war. Wie das letztere allmählich zum Hauptschiff wurde durch das Hervorrücken der Schola cantorum von der Apis aus, sodann durch seine Anfüllung mit Altären legt der Verfasser dar, des Weiteren betonend, daß die so langsam sich vollziehende Emanzipation des Gemeinderumes im christlichen Orient viel früher vor sich ging, als im Abendlande. — Mit steigendem Interesse folgt man den geistvollen Erörterungen, die überall die künstlerischen Gesichtspunkte in den Vordergrund schieben und die brennende Frage aus dem Bereiche der äußeren Analogien hinauf zu heben suchen in die Sphäre der inneren, an der ästhetischen Einflüsse und Beziehungen, in die mancherlei Eigentümlichkeiten der verschiedenen Kircheneinrichtungen hineinspielen, nicht selten auch individuelle, sogar zufällige Umstände. B.

Kunstgeschichte von Prof. Dr. Max Schmid (Aachen) nebst einem kurzen Abriss der Geschichte der Musik und Oper von Dr. Clarence Sherwood (Berlin). Neumann, Neudamm 1904. (Preis in Leinen gebunden Mk. 7,50.)

Als Band XIV vom »Hausschatz des Wissens« ist vor kurzem dieses Lehr- und Lesebuch der Kunstgeschichte erschienen, das auf 842 Seiten an der Hand von 411 Originalabbildungen nicht nur über die Denkmäler der bildenden Kunst von ihrem Urbeginn an bis in unsere Tage informiert, sondern auch noch über die Musik (mit Einschluß der Oper), wie sie sich von Anfang an bis jetzt entwickelt hat. — Schon beim Durchblättern merkt man es dem in seinen Illustrationen und Erörterungen durchaus didaktisch angelegten Buche bald an, daß es aus Vorlesungen herausgewachsen ist, und daß diese auf einen größeren Kreis berechnet waren, verrät sofort der Umstand, daß einzelne Denkmäler, Meister, Kunststätten heraufgehoben werden, um als typisch für gewisse Richtungen, Schulen, Zeiten hingestellt zu werden. Beide Eigentümlichkeiten, die dem Buche in der überreichen kunstgeschichtlichen Literatur des letzten Jahrzehnts eine besondere Stellung anweisen, sind als Vorzüge zu betrachten von demjenigen, die in einem Überblick über die gesamte Kunstgeschichte mehr nach den für jede Periode maßgebenden Hauptbelegstücken und Gesichtspunkten Umschau halten, als nach dem Zusammenhang der einzelnen Meister und Schulen. Hierbei hat der Verfasser aber mit Recht nicht unterlassen wollen, von dem Eintritt in die drei Hauptteile, die sich ihm in der allgemein üblichen Weise ergaben, in einer längeren Einleitung über Theorie und Technik der Baukunst, Malerei und Plastik sich klar und anschaulich, daher sehr instruktiv zu äußern. Im Altertum bleibt kein Kulturvolk von der Charakterisierung ausgeschlossen und auch dem Mittelalter, obgleich es im ganzen geprüft erscheint, sind doch noch volle 100 Seiten gewidmet. Sehr ausgiebig ist die Neuzeit behandelt. — Trotz der Bestimmtheit der Aussprache herrscht im ganzen ein maßvoller Ton. Die Illustration, in der sogar viele Photochrome, zeichnet sich durch ungewöhnliche Originalität aus, und wenn auch manche Zeichnungen etwas skizzenhaft gehalten sind, so tut das ihrer Verständlichkeit durchaus keinen Eintrag. Der Preis ist erstaunlich wohlfeil. B.

Zons am Rhein. Bearbeitet von A. Otten, Pfarrer in Zons. Schwann, Düsseldorf 1904 (Preis Mk. 1,60).

In die reiche und interessante Geschichte seines Pfarrortes hat der Verfasser sich mit Liebe und Verständnis hineingearbeitet, so daß er seinen Pfarrkindern und den zahlreichen Besuchern des bekanntlich durch seine verhältnismäßig gut erhaltene, spätmittelalterliche Befestigung berühmten Ortes von dessen Schicksalen ein zuverlässiges Bild bietet. — Im I. Teil wird nach den etymologischen Erklärungsversuchen des Ortsnamens, das Haus Bürgel behandelt, das, obwohl jetzt auf der anderen Rheinseite gelegen, die Gründung von Zons veranlaßt hat, wie hier die Mutterkirche stand, zu der das Pfarrverhältnis bis zur französischen Revolution dauerte. — Im II. Teil wird die Geschichte der Stadt von ihrem Beginn bis in das

vorige Jahrhundert verfolgt, ihre Zerstörung im Jahre 1288 erzählt, ihre neue glänzende Herstellung durch Erzbischof Friedrich III., die Auszeichnungen und Behelligungen, die sich in den folgenden Jahrhunderten daran knüpften mit Einschluß der vielfachen Zollverhandlungen. Die dreischiffige Kirche des Jahres 1408 wurde leider 1876 durch einen Neubau ersetzt. — Im III. Teil weiß der Verfasser: »Aus der Zonser Chronik« manches Interessante bis in die jüngste Zeit nachzutragen. Würden die noch vorhandenen Baudenkmäler, die architektonisch, fortifikatorisch, malerisch sehr anreichend, so manchen Touristen zu Fuß und zu Schiff verlocken, etwas mehr berücksichtigt sein, auch durch einige Abbildungen, so wäre damit dem Büchlein ein noch größerer Leserkreis gesichert. S.

Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst von der ältesten Zeit bis auf unsere Tage, von Josef Kirchner. Mit 105 in den Text gedruckten Abbildungen. Stuttgart 1903. Enke. (Preis 10,60 Mk.)

Das Thema ist heikel und schwierig, setzt nicht nur kunst- und kulturgeschichtliche, sondern auch theologische Kenntnisse voraus, die hier mit den ikonographischen Fragen besonders eng verbunden sind. Es ist daher nicht zu verwundern, daß dem Verfasser zuweilen »der Mut sank«; er hat aber im Bewußtsein des »Willens, unparteiisch zu sein«, die Schwierigkeiten auch durch manche kühnen Wendungen zu überwinden gesucht, von denen einzelne freilich der theologischen Korrektheit entbehren, wie die über den Schöpfungsakt, den Colibat, das Klosterleben usw. Verschiedene symbolische Beigaben sind übersehen, andere mißverstanden, die natürlichen Gesichtspunkte, wie Schönheit, Häßlichkeit, Erdenfreude und Menschenleid, zu sehr betont gegenüber den übernatürlichen. Im übrigen ist an der Hand der einzelnen Stilperioden das Entwicklungsbild mit emsigem Fleiß und unter Verwertung eines großen Abbildungsapparates dargestellt, der allerdings aus der Miniaturmalerei der romanischen, wie aus der Portalplastik der gotischen Epoche noch um verschiedene Züge hätte bereichert werden können. D.

Die plastische Nachbildung in bemalter Terrakotta der Mittelgruppe von Raffael's berühmtem Sposalizio und die in Elfenbeinmasse hergestellte Reproduktion der von Alfredo Neri in Bologna ausgeführten Blüte Papst Pius X. bietet die Verlags- handlung von Bernhard Poetschki in Berlin (Dennewitzstraße 19) als sehr empfehlenswerte Freigabe an. — Das Grüppchen, 32 cm hoch, ist den drei Hauptfiguren des herrlichen Mailänder Gemäldes, das die ganze Innigkeit der umbrischen Schule zeigt, recht geschickt in Haltung und Ausdruck nachmodelliert, auch in der Farbe des Originals polychromiert, unter Verstärkung der Tiefen der Falten füllenden Schatten; dasselbe macht daher einen anmutigen Eindruck, so daß es den Zweck, zu dem es vornehmlich bestimmt ist, Eheleuten dauernde schöne Erinnerung zu sein an ihre Vermählung, wohl zu erreichen vermag. — Das fein modellierte Büstchen, 24 cm hoch, gibt vom Vater ein treues, gut gestimmtes, lieblich wirkendes Bild, das durch den Elfenbeinton an Anmut noch gewinnt. G.



Die heilige Cecilia.
Gemälde Raphaels in Bologna.

Abhandlungen.

Raphaels heilige Cäcilia.



(Mit Lichtdruck-Tafel III u. Textbild.)

Raphaels Gemälde der hl. Cäcilia in Bologna, vollendet zu Rom im Jahre 1516, gehört zu den Schöpfungen hoher Kunst, die eines Kommentars nicht zu bedürfen scheinen. Wer davor hintritt, fühlt sich alsbald versucht die Absicht des Meisters herauszulesen, gleich als habe es ihn in die Bahnen seines schaffenden Geistes hineingezogen, entrückt. Er stand damals auf der Höhe des Lebens und der Kunst; seine Klarheit der Seelensprache hat man selten Gelegenheit zu erproben wie hier, wo sie sich dem Tiefsinn gesellt. Wie bedeutend ist er in der Charakteristik, wie fein ist jede Note in diesen von ein und demselben Eindruck bewegten fünf Personen differenziert. Die Kompositionsform erinnert uns, dafs das Erhabene unzertrennlich ist vom Einfachen, zu dem die Kunst auf ihrer letzten Höhe zurückkehrt.

Wir sehen eine Vereinigung von fünf Heiligen um eine Haupt- und Mittelperson geordnet; wir erkennen sie sämtlich alsbald an den Attributen. Aber ebenso durchsichtig ist ihr Gemütszustand: sie alle stehen unter der Macht der Töne, die sie in mannigfaltiger Weise, nach Geschlecht, Alter und Temperament aufnehmen. Der geistgewaltige Apostel der Tat in ernster, meditierender Konzentration der Gedanken: die sanftern, weichern Gemüter im Austausch vielsagender Blicke des Verständnisses, des Wunsches andere an ihrem Glücke teilnehmen zu sehen; über alles erhebt sich die weltvergessene Hingabe an die entzückende Offenbarung in der Gestalt, deren Namen das Bild trägt.

Die Absicht war aber nicht blos, einen hocherregten geistigen Zustand in seinen Nuancen zu schildern; man wird zugleich in ein momentanes Erlebnis aufregender Art versetzt. Die Heilige hält eine Orgel,¹⁾ die sie jedoch sinken läßt; einige Pfeifen sind vom Pfeifenstock herabgeglitten; wurde ihr Spiel unterbrochen? und soll diese Orgel gar zu den beschäftigten

Instrumenten herunterfallen? Denn vor ihr liegt ein ganzes Orchesterinventar aufgehäuft. Eine Katastrophe hat sich begeben: man vernahm eine Musik, die aber nun ausgespielt hat; und ihre Entwertung war eine Wirkung dessen, was im jetzigen Augenblick ihr Ohr fesselt; der Maler hat es uns verraten in der Sängergemeinschaft von sechs Engeln oben in Wolken. Eine geringere Musik ist von einer höhern verdrängt worden.

Die Komposition zerfällt in zwei Teile, in der Behandlung scharf geschieden. Die obere Gruppe, obwohl Ursache der Erregung der untern Versammlung, dieser nicht sichtbar und nur durch ihre Wirkung fühlbar, ist in kleinem Mafsstab und nebelhaft gehalten; es entsteht also nicht, wie bei einem anderen Gemälde Raphaels aus diesen Jahren, ein Dualismus. Durchaus liegt das Gewicht auf dem Eindruck der himmlischen Töne im beseelten Antlitz; das Engkonzert ist nur ein Fingerzeig; es lag ja außerhalb der Mittel der Malerei. Was soll dieser Vorgang bedeuten? Sollte vielleicht die Überlegenheit der beseelten Menschenstimme über die Instrumentalmusik ausgedrückt werden, — selbst in ihrer Vereinigung zum Orchester, oder in ihrem vollkommensten Exemplar, der Orgel? Denn der himmlische Chor ist ein Vokalkonzert. Bei den Funktionen der sixtinischen Kapelle wie in St. Peter werden keine Instrumente zugelassen. Doch im ersten Entwurf fehlte dieser Zug. Oder ist die höhere Dignität der religiösen Musik über die profane gemeint? Aber die Orgel, die hier ebenfalls verabschiedet wird, ist ja das eigentlich kirchliche Instrument. Es bliebe also die Überlegenheit der Musik der Engel und des Himmels über die der Erde und der Sterblichen. Diese selbstverständliche Wahrheit wäre etwas seltsam ausgedrückt, durch Absingen des Unausprechlichen, das Paulus und Dante dort vernahmen, von Notenheften!

Noch zu andern Fragen gibt das Bild Anlaß. Man erblickt zu den Seiten der Hauptfigur ein Halbbrund von vier Heiligen, und dies ihr Gefolge ist ein neuer Zug in der Ikonographie der heiligen Cäcilia. Die Gründe aber, die Raphael oder seine Ratgeber bei deren Auswahl

¹⁾ Repräsentiert durch ein Stück Lade mit Manualklaviatur und Pfeifenstock von 19 Pfeifen.

geleitet haben, sind bisher noch nicht in befriedigender Weise nachgewiesen worden. Die Aufhellung dieses dunklen Punktes mag als Rechtfertigung einer neuen Besprechung des vielerörterten Bildes dienen. Dazu aber empfiehlt sich, uns die Umstände seiner Entstehung zu, vörderst noch einmal zu vergegenwärtigen.

Die Geschichte der hl. *Cacilia* war in Bologna ganz neuerdings durch ein großes malesisches Unternehmen der Bevölkerung vertraut und wert geworden. Dicht bei der großen Kirche S. Giacomo stand seit 1319 ein kleines Kirchlein der Heiligen von quadratischem Grundriß; dies Oratorium hatte ein Mitglied der herrschenden Familie, Giovanni Bentivoglio 1481 durch den Baumeister Gaspare Nardi neu wölben und von fünf der angesehensten Maler der Stadt mit zehn Freskobil dern der Legende ausschmücken lassen. Francesco Francia hatte das erste und das letzte Stück, die Vermählung der Heiligen mit Valerian und ihr Begräbnis gemalt, im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts.

Die Veranlassung einer neuen künstlerischen Huldigung, so kurz nach Vollendung jenes Oratoriums, hatte etwas Außerordentliches: eine höhere Eingebung sollte dabei im Spiele gewesen sein. Eine edle Dame, Elena Duglioli dell' Olio, der Heiligen besonders ergeben, im Besitz einer Reliquie, dem Geschenk des Kardinals Alidosi, hatte im Oktober 1518 eine Vision gehabt und das Geheiß vernommen, ihr eine Kapelle in der alten Kirche S. Giovanni del Monte Oliveto zu errichten.

Sie beriet sich hierüber mit einem Verwandten, Antonio Pucci, der den Bau und die Beschaffung des Altarbildes übernahm. Er wandte sich an seinen mächtigen Onkel in Rom, den Kardinal von Santi Quattro, Lorenzo Pucci, Datar Leo X. Er ist derselbe Vertraute Papst Julius' II, dem dieser die Sorge für sein Grabmal von der Hand Michelangelos letztwillig übertragen hatte. Eine Kuriosität: es ist überliefert, daß dieser Kardinal sehr unmusikalisch war. Er übergab nun den Auftrag Raphael. Der alte Francia, wahrscheinlich Leiter der Malereien jenes Oratoriums, war ein warmer Freund seines jüngern Zeitgenossen, dem er von ferne in demütiger Verehrung nachstrebte; in den obengenannten zwei Bildern hat man Spuren davon erkennen wollen. Er hat später das Bild Raphaels noch gesehen; er starb am 5. Januar 1517.

Der Auftrag konnte in keine berufeneren Hände und zu keiner glücklicheren Stunde kommen. Raphael hatte sich schon mehr als einmal mit der Heiligen beschäftigt. Vor einem Jahrzehnt (1504) hatte er für die Nonnen von S. Antonio in Perugia jenes Altarwerk gemalt, wo zu Seiten des Thrones der Muttergottes die Apostel Petrus und Paulus stehen; über ihnen aber erscheinen die hl. Katharina und *Cacilia*, diese zunächst bei Paulus, wie in unserm Bild. Es ist eine Gestalt von wundersam träumerischer Lieblichkeit und jenem Liniensadel, der den Anfängen des Meisters eigen ist. Und noch ganz kürzlich hatte er für die Kapelle einer päpstlichen Villa bei Rom, La Magliana (1513 bis 1520) den Entwurf zu einem figurenreichen Fresko geliefert, dem Martyrtod der Heiligen. Im vorigen Jahrhundert auf brutale Weise zerstört, ist uns die Zeichnung noch in einem Stich Marc Antons erhalten.

Als Raphael nun Ende 1518 den neuen Auftrag übernahm, konnte er unmöglich daran denken, für das Altarbild von S. Giovanni eine jener geschichtlichen Szenen des Oratoriums zu wiederholen, am wenigsten das Bild ihrer gräßlichen Marter oder der Begräbnisfeier. In seinen Schöpfungen dieser letzten Jahre bemerkt man eine Hinwendung zu Gegenständen, die die menschliche Natur in erhöhtem Zustande der Ekstase und Verklärung zeigen. Damals malte er den Mönchen von S. Sisto zu Pistoja die tiefste seiner Madonnen. Er entwarf das Bild der fünf Heiligen, das er keine Gelegenheit fand auszuführen, wo über den Gestalten von St. Paulus und Katharina in den Wolken Christus schwebt, mit Johannes dem Täufer und Maria zur Seite, nach dem Schema des Weltgerichts. Kein Maler ist je so hoch gestiegen wie er in der Vision des Ezechiel und in dem erhabensten Werk christlicher Kunst: der Transfiguration, mit der er sein irdisches Leben beschloß.

So kam es, daß er auch für seine hl. *Cacilia* ein Motiv des Sieges, des Triumphes, der Wonne suchte. Er fand es in einem Zug der erst kürzlich mit ihrer Legende in Verbindung gebracht worden war, der Beziehung zur Tonkunst. Die römische Jungfrau, nachdem sie ein Jahrtausend hindurch nur als Zeugin ihres Glaubens und ihrer Liebe zu Jesus gefeiert worden war, an der sich die Malerei aller Zeiten, von den Mosaiken der ravennatischen und römischen Basiliken an, erschöpft zu haben schien, sie war so spät noch, vielleicht durch einen

Zufall, zur Patronin der Kirchenmusik erhoben worden. Es ist noch nicht ermittelt, von welchem Punkte dies ausgegangen ist. Die Orgelspielerin im Genter Altarwerk wird oft als hl. Caecilia bezeichnet, aber sie ist mit den singenden Engeln gleich kostümiert und diesen anzuschließen; doch in dem aus derselben Region stammenden Grimanischen Brevier hält sie bereits die Orgel. Die Anregung gab eine Stelle in den Martyrerakten, wo es heißt, daß sie, als die Instrumente der Hochzeitsfeier erschollen, in ihrem Herzen dem Herrn Psalmen sang, d. h. betete.^{*)} Dies lautete in schmückender Umschreibung: sie hörte den Gesang der Engel, der jenen rauschenden Hochzeitsklängen ihren Zauber nahm; oder an das Wort *organis* knüpfend: sie begleitete ihre Andacht mit Orgelspiel.

Vielleicht dachte man in Bologna zuerst an eine Einzelfigur. Einige der entzückendsten Schöpfungen Raphaels sind in dieser einfachsten Form. Wer kennt nicht seine hl. Katharina von Alexandrien (in der National Gallery zu London) mit dem Blick des in Seligkeit verklärten Schmerzes? Die hl. Margaretha über den Drachen hinschreitend (im Louvre), den sie durch ihre bloße Erscheinung voll Hoheit und Milde bezwingt, ist ein unvergleichliches Sinnbild der Macht des Reinen, das ohne Kampf, wo es sich zeigt, die finstern Mächte besiegt. So könnte eine Gestalt der Heiligen, wie sie jetzt den Mittelpunkt der Komposition bildet, der Keim des Gemäldes gewesen sein.

Als man aber der Ausführung nahe trat, in Rom, in den Besprechungen zwischen dem Kardinal und dem Maler, da erhob sich der Gedanke, daß das Unternehmen der frommen Bologneser Dame den Wink enthalte zu einer Neuschöpfung, die mit nichts früherem vergleichbar sein solle. Und Raphael, damals vielbeschäftigt, immer mehr die Ausführung seiner Gemälde Schülern überlassend, mochte gern von Zeit zu Zeit seinen Anfechtern zeigen, daß er höher gestiegen sei als je; weit entfernt sich zu wiederholen, gelobte er sich, in Tief Sinn des Gedankens und Originalität der Erfindung der Stadt Rom eine Überraschung zu bereiten. Denn er dachte wohl mehr an Rom als

an Bologna. Die hl. Caecilia ist ein glänzender Stern in der Geschichte des christlichen Roms aus der Ära der Märtyrer. Entsprungen einem alten, seit Jahrhunderten vielgenannten Patriziergeschlecht, wurde sie dort bald ein Gegenstand besonders inniger Verehrung. In den Katakomben an der appischen StraÙe, (wo ja auch das Hochgrab der Caecilia Metella ragt, und in neuerer Zeit ein Columbarium der Freigelassenen ihres Hauses gefunden wurde), war einst, zur Zeit Marc Aurels (177), ihr blutiger Körper geborgen worden, im Sarkophag von Zypressenholz. Die Stätte hatte die Familie bald darauf der römischen Kirche überlassen, sie ist dann von Callistus zur Begräbnisstätte der Bischöfe des III. Jahrh. eingerichtet worden; deshalb wurden ihre Reste damals in ein anstossendes Cubiculum versetzt. Hier hatte das vergessene Grab in der Zeit des Verfalls des Katakombenkultus Paschalis 821 wiedergefunden und ihre Reste in die ihr zu Ehren errichtete Basilika in Trastevere übertragen.

In der Mosaik, die deren Apsis schmückt — in seiner Mitte thront Christus zwischen Peter und Paul — erscheint zur rechten ihre Gestalt neben dem Verbotenen Valerian, links gegenüber steht der Bischof Paschalis mit dem Modell der Kirche, neben einer Märtyrin des folgenden Jahrhunderts, der Sizilischen hl. Agatha, der Patronin der römischen Frauen. Es war dies nicht ihre älteste Darstellung; sie erscheint schon im VI. Jahrh. (570), in S. Apollinare zu Ravenna, in dem Zug der zweiundzwanzig heiligen Jungfrauen, an der Nordseite des Mittelschiffs, die sich von der Hafenstadt Classis nach dem Thron der von den drei Magiern verehrten Muttergottes hinbewegen; hier zwischen S. Lucia und Eulalia.

Jene Gestalt, in dem Kleid und Mantel von Goldstoff, mit perlenbesetzter Krone, mag dem Künstler bei seinem Bilde vorgeschwebt haben. Aber die schwerste Aufgabe, die hier seiner erfindenden Kraft gestellt, war ihre eine Umgebung zu schaffen. Die Wahl eines geschichtlichen Moments im Anschluß an die Überlieferung ihres erschütternden Endes, wäre auch nicht im Geschmack der Zeit gewesen. Das künstlerische Selbstgefühl drängte nach einer frei erfundenen Form der Glorifikation; man wollte sie durch ein erhabenes Gefolge feiern, für das einige der glorreichsten Mitglieder der himmlischen Hierarchie aufboten wurden. Sein Entwurf versetzt uns also in

^{*)} *Cantantibus organis Caecilia virgo in corde suo solo Domino decantabat, dicens etc. Cum esset symphonia instrumentorum illa in corde suo Domino psallebat.*

die zeitlose Sphäre der über alle weltlichen Schranken erhobenen *Communio sanctorum*. So ergab sich eine Komposition nach der Art der in Italien für Altartafeln üblichen „heiligen Konversationen“. Keine geringeren als zwei Apostel, der größte Geist unter den Kirchenvätern und eine der Frauen des Evangeliums scharen sich in feierlich symmetrischem Halbkreis um die Römerin. Diese erhält also hier den sonstigen Platz der alle überragenden Himmelskönigin; ihre Umgebung dagegen enthält Personen, die in der Rangordnung der Heiligen weit über ihr stehen.

Raphaels Komposition erinnert insofern an das wenige Jahre früher entstandene berühmte Gemälde Tizians für das Oratorium des Kreuzgangs der gloriosen Kirche der Frari in Venedig, den hl. Nicolaus von Bari oder Myra, jetzt in der vatikanischen Galerie. Eine Vergleichung zeigt die Eigenart beider Meister in hellem Licht. Auch der hl. Nicolaus, eine Lieblingsfigur der seefahrenden Nation, ist hier von Heiligen höhern Grades umgeben, aber die Anordnung ist nicht die streng geschlossene einer Funktion, sondern ganz frei aufgelöst, fast gesucht malerisch. Die Begleiter des hl. Nicolaus, der nicht einmal die Mitte einnimmt, nur durch eine überreiche Casula als Hauptperson bezeichnet, stehen wunderbar zerstreut in der Ruine einer Apsis, wie Personen die, in der Antekamera eines großen Herrn zusammengetroffen, des Hereinrufs harren, — überschwebt von der huldreich geneigten Madonna. Sie sind nach verschiedenartigen, ziemlich zufälligen Gesichtspunkten ausgewählt: der Menschenfischer Petrus dicht hinter dem hl. Nicolaus, den er einzuführen scheint, die heiligen Sebastian und Katharina und die zwei größten Namen des Ordens der Frari, Franziscus und Antonius.

Wir stehen hier vor dem Hauptproblem des Bildes: den Gründen für die Auswahl der vier Heiligen. Guéranger, der Verfasser einer voluminösen Monographie über die hl. Cäcilia, glaubte diese Frage mit den Worten zu erledigen, die vier stellten „ohne Zweifel“ die Patrone der Schenker dar. *Sans doute* verriet die Bedenklichkeit der Behauptung. Bei keinem der in der Entstehungsgeschichte des Gemäldes vorkommenden Personen findet sich der Name oder irgend eine Beziehung zu einem von den Vieren; — jene hießens Helena, Antonio, Lorenzo. Die Bemerkung der Bio-

graphen Raphaels, Cavalcaselle und Crowe, der Titel des Kardinals Pucci, Santi Quattro Coronati, möge auf die Vierzahl geführt haben, ist doch zu geistreich. Bloß der Evangelist Johannes könnte allenfalls gewählt sein auf Grund des Namens der Kirche S. Giovanni del Monte, für deren Kapelle das Bild bestimmt war. Man hat freilich in der Figur mit dem Pastorale (im Stich trägt er die Mitra) den Stadtpatron, den hl. Petronius sehen wollen, aber dieser wird immer durch das Modell von Bologna mit den zwei schiefen Türmen und der Fassade der ihm geweihten Kathedrale kenntlich gemacht. Man hat auch nach Beziehungen der Vier zur Musik gesucht, und sich dafür auf die verlorene Schrift des heiligen Augustinus *De Musica* berufen. Aber dann hätte es ja näher gelegen, den Schöpfer des Kirchengesangs, den hl. Ambrosius, zu wählen, oder den oft mit der Harfe dargestellten königlichen Dichter der Psalmen. Andere, anknüpfend an die Bekehrung des heidnischen römischen Mädchens, haben das Moment der Konversion vorge schlagen: des Saulus vor Damaskus, die Abwendung der Magdalena von der Weltlust, des Augustinus von der manichäischen Irrlehre. Aber dies paßt wieder nicht auf den Evangelisten; endlich die Stimmung des Gemäldes führt doch in eine ganz andere geistige Sphäre, als das schmerzliche Ringen der Buße.

Dafs für ein Werk von solcher Bedeutung, für das nicht nur der römische Hof, sondern sogar die Himmlischen sich bemüht, ein Werk auf das Vieler Augen gerichtet waren, einer Schöpfung von so tief harmonischer Anlage, diese wichtigen Elemente nach rein äußerlichen, zufälligen Gesichtspunkten im Heiligenkalender zusammengelesen sein sollten, — das wird man wohl bezweifeln dürfen.

Der Verfasser glaubt, dafs ein tieferer Zusammenhang zwischen der legendarischen Hauptgestalt und ihrer Umgebung bestehe, und auch mit Wahrscheinlichkeit sich nachweisen lasse. Der Kern der Cäcilienlegende war, nüchtern ausgedrückt, der Sieg religiöser Überzeugung über alle Beweggründe und Rücksichten der Standes- und nationalen Vorurteile, der Ehre und des Glücks. Die Braut des jungen Edlen Valerianus, auch aus einem der ältesten und angesehensten Adelsgeschlechter Roms, hat sich dem neuen Glauben zugewendet: sie fühlt die Unmöglichkeit ehelichen

Zusammenlebens mit einem Verehrer der alten Götter. Sie verschließt diese inneren Vorgänge in sich, aber im letzten Augenblick, am Abend der Hochzeit, gibt sie Valerian in klarer Entschlossenheit eine bündige Erklärung ihres Geheimnisses. Sie stößt den Jüngling vor sich; aber sie weist ihm einen Weg, der die Möglichkeit einer Seelengemeinschaft eröffnet. Und dank seiner großen Liebe zu ihr faßt er den Entschluß, sich über die neue Lehre zu unterrichten. Und so gewinnt sie ihn für die Kirche Christi. Es kommt zu dem Auftritt vor dem Richter, der Verweigerung des Opfers, und sie empfängt für Jesus die tödlichen Streiche.

So wurde die Tochter des alten Hauses der Meteller zur Heroin der himmlischen Liebe: deren Glanz ist es, der aus ihren dunkeln Augen leuchtet. *Amar sacro e profano*: Sie vertauscht, in mystischer Sprache, den irdischen mit dem himmlischen Bräutigam. Deshalb wird sie in der römischen Liturgie mit den klugen Jungfrauen der evangelischen Parabel zusammengestellt, die ihre Lampen bereit halten. Daher nannte man das Oratorium der Heiligen im Campo marzo, wiederhergestellt unter Benedikt XIII., die *Madonna del Divin Amore*. Diese göttliche Liebe aber ist ein erhöhter Geisteszustand; ihn begleitet die Musik und der himmlische Hochzeitsgesang. Diese Idee der Liebe ist es also, die die Auswahl der die Heilige umgebenden Schar aus der himmlischen Gemeinde geleitet hat. Sie sind alle ihre Heroen, groß im Reich des Himmels durch die Liebe.

Gleichsam an der Pforte des Bildes steht Magdalena. Indem sie den Blick, das Haupt zurück nach dem Betrachter wendet, uns einladet an ihrem Empfinden teilzunehmen, verbindet sie die den oberen Regionen zugewandte Gesellschaft mit der Menschenwelt draußen. Von ihr hat Jesus selbst das Rührendste gesagt, was je von dem Wert der Liebe bezugt worden ist, da, wo er ihr Andenken allen kommenden Geschlechtern ans Herz legt, — als sie das Gefäß mit Narde zerbrach: „Wo nur das Evangelium in der Welt verkündigt werden wird, da wird man auch erzählen von dem was dies Weib getan.“ *Dilexit multum*.

Ihr gegenüber, in der Komposition wie ein Eckpfeiler, steht des Schwertapostels mächtige Gestalt. Das ernste nachdenkende Auge

ist abwärts gerichtet, auf die zerbrochenen Musikinstrumente am Boden. Wer gedächte hier nicht jenes erhabenen Hymnus auf die Liebe, durch die der tiefinnigen Schüler der Pharisäer sich den größten Dichtern anreihet: „wenn ich mit Menschen- und mit Engeln begegnen redete“. . . Die Anspielung auf das tönende Erz und die klingende Schelle ist unverkennbar.

Wie Paulus, einst durch Kampf und Bruch mit der Vergangenheit zum Licht durchdringend, der reuigen Sünderin gegenübersteht, so wendet sich Augustinus dem Johannes zu: ihre Blicke begegnen sich. Von Augustinus hat ein geistreicher Mann gesagt: „Seine Schriften enthalten in feurigen Zungen eine alles beherrschende Liebe zu Gott.“ Seine Stellung unter den Kirchenlehrern ist insofern vergleichbar der des Johannes unter den apostolischen Schriftstellern, der das große Wort der neuen Religion ausgesprochen: Wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott, weil Gott die Liebe. So bezeugt Augustin die natürliche Bestimmung des menschlichen Herzens zur Gottesliebe in dem unvergleichlichen Wort: „Du hast uns zu Dir geschaffen, und unser Herz ist ruhelos, bis es in Dir ruhet.“

Es ist überall derselbe höhere Zustand, wir ahnen ihn in dem dunkeln Denkerkopf des Apostels, hier als Ergebnis heifigen Ringens mit den Geheimnissen des menschlichen Innern und der Vorsehung; in dem Kirchenlehrer als erlebte Befreiung von den Zweifeln und Leidenenschaften der Weltlichkeit. In dem sanften Aufblick des Evangelisten, einem der entzückendsten Köpfe Raphaels in Adel der Form und Empfindung, erscheint er als augeborener Zug einer gottverwandten liebenden Natur, in Magdalena als Wunder des weiblichen Herzens, das im eigenen Feuer sich reinigt; in der Römerin als göttliche Nähe unter dem geöffneten Himmel.

Sie alle, so verschieden nach Zeit, Geistesart und Schicksal, — der gewaltige Eroberer der Völkerwelt, im guten Kampf, der Freund und Jünger, der Wanderer durch die zerfallenden Labyrinth der alten Weltweisheit, die stolze Patriziertochter und die Jüdin von Magdala, sie sind hier zum engsten Kreise vereinigt durch jene Macht, die alle menschlichen Scheidewände aufliebt.

Das Auge des Betrachters wird unwillkürlich beschäftigt durch die zu den Füßen der hl. Cäcilia ausgebreitete, die ganze Bodenfläche bedeckenden Musikinstrumente. In der ersten Skizze waren es nur wenige: ein Notenbuch mit Flöte, ein Tamburin und Psalter, an dessen Rahmen Marc Anton sein Monogramm und Raphaels Namen gesetzt hat. In dem Gemälde gruppieren sich um eine Viola da gamba, mit abgerissenen Saiten, zahlreiche Instrumente, wobei die Lärminstrumente etwas freigebig bedacht sind; nämlich außer Flöte: Tamburin, Triangel, Kesselpauke und Becken. Vielleicht ist hier eine Anspielung versteckt auf damalige Zustände der Kirchenmusik, deren profane Entartung ja später die heftigen Angriffe auf dem tridentinischen Konzil zur Folge hatte. Man könnte ein musikalisches Stilleben herauschneiden, dessen sich kein Holländer des XVII. Jahrh. zu schämen hätte. Raphael der sich wohl die Geduld, Sachkenntnis und Zeit für solche minutiöse Arbeit nicht zutraute, aber diese Ausführlichkeit doch für wesentlich gehalten haben muß, hatte den Friauler Johann von Udine, seine rechte Hand in den Loggien, hiermit betraut. Diese Instrumentengruppe macht fast den Eindruck einer symbolischen Unterschrift.

Ihre Vielgestaltigkeit sollte kontrastieren mit der Einfachheit des himmlischen Gesangs, vor dem sie verstummt sind. Was die menschliche Stimme im Gebiet der Tonkunst, das ist die Liebe im Leben des Menschen. Ohne sie sind alle seine Werke, was das an sich tote Instrument ist, ohne den belebenden Odem und die spielende Hand. Es soll die Minderwertigkeit aller Gaben, Äußerungen, Zustände von bloß endlich-menschlichem Inhalt bezeichnet werden, getrennt von dem geistig göttlichen Urquell, dem Leben der Liebe, die alles schafft und beseelt. Das irdische Dichten und Trachten verschwindet vor dem Vernehmen, Schauen, Empfangen. Dies wird also versinnlicht durch das Versinken des pomphaft Geräuschvollen vor dem Seelenvollen, das nicht erkannt und erschlossen wird, sondern gefühlt: wir lesen es in diesen ruhig seligen Zügen. Sie alle nehmen in verschiedener Weise teil an der Ekstase der Heiligen in der Mitte. Denn die göttliche Liebe ist der Quell der Ekstase. Die Sprachen, die Erkenntnis und das Weissagen hören auf, sagt Paulus: das bedeutet der zusammengefaltete Brief in der auf

den Schwertkopf gestützten Hand des Apostels; das geschlossene Buch zu den Füßen des Evangelisten, auf dem der Adler ruht.

In einem Gemälde des Fra Bartolomeo in Lucca, wenige Jahre vor diesem gemalt (1509), wo die hl. Catharina und Magdalena als Zeugen einer Theophanie erscheinen, sieht man auf einem Schriftzettel in der Hand des Kindes zu Füßen der Majestät die Worte:

Amor divinus extasim facit.

Von dieser Ekstase ist der sichtbare Gegenstand des Gemäldes, der musikalische Eindruck, gleichsam das Symbol: die Musik bedeutet das Vehikel der Ekstase; als solches ergriff Raphael das Motiv der kürzlich zur „Schutzgöttin der Kirchenmusik“ erhobenen Cäcilia. Denn die Musik ist die geistigste der Künste, sie spricht ohne Gestalten Zeichen und Worte. Und er konnte seiner ekstatischen Cäcilia kein congenialeres Gefolge wählen; denn in Geschichte und Legende aller dieser Heiligen spielt auch die Ekstase eine Rolle, nicht ohne musikalische Begleitvorstellungen.

Paulus im zweiten Korintherbrief (XII) lüftet nicht ohne eine gewisse Scheu den Schleier von diesem Erlebnis, er fürchtet sich zu überheben. Er wurde entzückt bis in den dritten Himmel, ins Paradies, er hörte, was kein Ohr vernahm, unaussprechliche Worte:

La dolce sinfonia del paradiso.

(Dante, *Parad.* XXI, 58.)

Johannes war auf Patmos „im Geist“, als er die Gesichte der Offenbarung schaute; ihre von ihm geschilderten Wirkungen, die Erschütterung bis zur Ohnmacht, bezeichnet den ekstatischen Zustand. In der Apokalypse sind alle die grandiosen Bilder, in denen seit sieben Jahrhunderten die prophetische Phantasie den Kampf von Licht und Finsternis geschildert hatte, in einen dramatischen Schlusfsakt vereinigt, dessen Eindruck, vergleichbar dem Chor der Tragödie, der Gesang der Sieger am gläsernen Meer (Cap. 15) widerhallt.

Von Magdalena erzählt die Legende, wie sie in der Kapelle der Provence siebenmal zwischen Tag und Nacht von Engeln über den Erdboden erhoben ward und himmlische Gesänge vernahm. Von dem philosophischen Kirchenvater werden dergleichen Zustände zwar nicht berichtet, wenn man die Stimme des *Tolle lege* ausnimmt; doch in seinen von gleichmäßig hochgesteigter Empfindung ge-



Die heilige Cäcilia.

Lichtdruck nach dem Stich von Marcantonio Raimondi.

tragenen Konfessionen bringt er die Vorgänge bei seiner Bekehrung in Verbindung mit der kurz vorher erfolgten Einführung des Kirchen-gesangs in Mailand. Es sind diese Hymnen und Gesänge, die durchs Ohr einströmend, die göttliche Wahrheit in sein Herz flutieren: durch die musikalische Erregung hat die Gnade sein Herz erweicht.⁷⁾

Zum Schluß noch ein Wort über den Kupferstich der hl. Cäcilia von Marcantonio Raimondi, in dem uns eine frühere, vielleicht nicht die erste, aber wohl die dem Gemälde unmittelbar vorhergehende Gestalt der Komposition Raphaels erhalten ist. Raphael gehörte zu den Malern, die zu einer befriedigenden, ganz ihrem Genius gemäßen Fassung ihrer Entwürfe, erst in mehr oder weniger Versuchen durchdringen. Daher sind seine Skizzen keineswegs immer (wie bei andern Künstlern) der deutlichste, der prägnanteste oder schärfste Ausdruck seiner Idee.

In jenem Blatt des römischen Kupferstechers sind die fünf Personen zwar bereits in derselben Reihenfolge aufgestellt, aber die innere Verbindung ist mangelhaft, die Stellung zum Teil weniger belebt, die Funktionen anders gewählt und verteilt.

So ist in der Profilfigur der hl. Magdalena statt der Hinwendung nach vorn, an den Betrachter, das Motiv der Hauptperson wiederholt, — in dem zurückgeworfenen Haupt, dem nach oben gewandten Blick, dem geöffneten Mund. Dagegen hatte er Paulus einen etwas strengeren Blick nach auswärts gegeben. Später erachtete er passend, den Aufblick nach dem geöffneten Himmel der heiligen Cäcilia allein vorzubehalten. Aber auch bei ihr ist die Haltung anders nuanciert: verglichen mit der annütigen Wellenlinie entzückten Horchens, die durch ihre Gestalt geht, erscheint sie starrer, der Blick auffallend ernst; als sei sie betroffen von der Vollkommenheit des Engelgesangs, der ihre

⁷⁾ *Quantum fleui in hymnis et canticis tuis suave sonantis ecclesiae tuae vocibus commotus acriter. Voces illae influebant auribus meis, et eliquabatur veritas tua in cor meum, et exaestuabat inde affectus pietatis August. Conf. IX, 6.*

eigenen Leistungen eitel erscheinen läßt, vernichtet. Die hinter ihr hervortauchenden, durch ihre Gestalt getrennten, Johannes und Augustinus, sehen gleichgiltig in die Ferne oder auf das geschlossene Buch; in Gemälde sind sie durch Blicke geistig verbunden. Merkwürdig ist auch, daß er auf den Gegensatz der instrumentalen irdischen und der vokalen himmlischen Töne noch nicht gekommen ist; denn der Engelchor gibt ein Trio von Geige, Harfe und Triangel zum Besten.

Bei so sorgfältiger, wiederholter Durcharbeitung der Komposition hatte Raphael nicht weniger Nachdenken übrig für die Farbe und die Charakter und Rolle fein angepaßte Gewandung.

Für die in höchst mannigfaltigen Tönen und Harmonien gehaltene Hauptgruppe, wie für die visionäre Beleuchtung des oberen Sechsengelechors fand er eine passende Folie in einer gleichmäßig bläulichen Luftschicht, über dem schmalen Saum einer hügeligen Tiberlandschaft, in Nachmittagsbeleuchtung.

Nur bei der vordersten mächtigen Gestalt des Apostels hat er eine Zusammenstellung sehr gesättigter, reiner Komplementärfarben (rot und grün) angewandt, und in der Mittelfigur den Goldton des Brokats, des hochzeitlichen Schmucks der Edeldame. Dieses Gold der Mitte wird gleichsam reflektiert durch das wunderbar getroffene Gelb oder Braun der hölzernen und metallenen Instrumente an Boden. Zwischen und hinter den drei vorderen Figuren erscheinen als trennende Glieder zweiter Ordnung, der Bischof mit der farbenreichen Kasel, und der Evangelist in anspruchlosen grau-violetten Rock. Die reichsten Zusammenklänge sehr gebrochener im Licht weißlicher Farben hat der Anzug der hl. Magdalena mit seiner marmorartigen Modellierung. Ihr Antlitz, dem der sistinischen Madonna verwandt, erhebt sich hoch über den Profilkopf im Stiche Raimondis.

Das Gemälde wurde im Jahre 1798 nach Paris gebracht, und dort von Holz auf Leinwand übertragen; nach der Zurückführung der geraubten Kunstwerke ist es in die städtische Pinakothek zu Bologna versetzt worden.

Bonn.

Carl Justi.

Der mittelalterliche Tragaltar.

(Mit 13 Abbildungen.)

VII.

Ikonographie des Tragaltars.



Es ist eine große Anzahl von Monumenten, die wir aufzählen und beschreiben konnten. Während Otte in seiner »Kunst-Archäologie« kaum zwei Dutzend Tragaltäre namhaft macht, haben wir über 80 Exemplare beschrieben, die zum größten Teil in Deutschland entstanden sind. — Zum Schluß unserer Arbeit müssen wir noch etwas genauer den reichen ikonographischen Schmuck des Portatile betrachten, der uns fast unwillkürlich an die reichen figurale Darstellungen der altchristlichen Sarkophage erinnert.¹⁶⁸⁾ Bestanden auch kirchlicherseits über die künstlerische Ausstattung des Tragaltars ebenso wenig Vorschriften wie für den fixen Altar, so hat sich doch im Laufe der Zeit fast ein fester Kanon in der Auswahl der Sujets herausgebildet, indem an denselben Flächen häufig dieselben Darstellungen wiederkehren.

Um die ikonographische Seite des Portatile richtig zu verstehen, muß man ein Zweifaches berücksichtigen. Erstens die Bestimmung des Altars, zweitens seine Deutung durch die mittelalterlichen Symboliker. Seine Bestimmung kommt besonders in dem Bildschmuck der Deckplatte zum Ausdruck, bei den tafelförmigen Altären auch an der Bodenfläche, deshalb wollen wir ihnen zuerst unsere Aufmerksamkeit schenken.

Der Altar ist seinem Zwecke gemäß jene Stätte, worauf in geheimnisvoller Weise das Opfer Christi auf Golgatha erneuert wird, jenes Opfer, das man seit den ältesten Zeiten des Christentums im alten Bunde, dem „Schatten“ des neuen, vielfach vorgebildet fand. Als Vorbilder des wirklichen Kreuzesopfers oder seiner geheimnisvollen Wiederholung im Mefopfer gelten besonders jene drei Opfer, deren der uralte Kanon der Messe in dem Gebete „Unde et memores“ gedenkt, Abel, Abraham,

Melchisedech. Wie sie bereits auf den ravennatischen Mosaiken in so grandioser Weise als Vorbilder des Mefopfers auftreten, so sie auch auf der vornehmsten Fläche des Portatile anzubringen, lag gewissermaßen in der Natur des Altars begründet, lag in seiner Bestimmung. Wir begegnen daher den genannten Vorbildern — entweder allen dreien oder zweien — sehr häufig als Schmuck der Deckplatte verwendet. So sehen wir Abel und Melchisedech zu Köln und Bamberg, Abraham und Melchisedech zu Xanten und im „Welfenschatz“ (Nr. 18). Vorbildlich ist ferner der Schmuck am Tafelaltar Spitzer und zu Osabrück, am vollständigsten zu M.-Gladbach, wo außer Abel, Melchisedech und Abraham auch Moses mit der ehernen Schlange und Job mit der Patientia auf der Deckplatte angebracht sind, wiewohl letztere ebenfalls als Vorbilder Christi aufgefaßt werden, und zu Stavelot-Brüssel, wo außer den vier zuerst genannten Vorbildern noch Samson mit den Toren der Stadt Gaza und Jonas erscheinen.

Beachtenswert ist auch der Parallelismus der Symbole an dem zuletzt genannten Altare. Der den Stein umgebende Vierpafs enthält oben die Ecclesia, unten die Synagoga, links Samson mit den Stadttoren von Gaza, rechts den von dem Ungeheuer ausgespienenen Jonas. Letzterem, um mit ihm zu beginnen, welchen der Heiland selbst als sein Vorbild erklärt hatte, (Matth. 12, 40) entspricht oben rechts die Auferstehung Christi oder vielmehr die Frauen am Grabe. Samson galt bereits den christlichen Vätern¹⁶⁹⁾ als ein Vorbild des Heilandes, und Gregor der Große erklärte: Samson nocte non solum exiit, sed etiam portas tulit, qui redemptor noster ante lucem resurgens non solum liber de inferno exit, sed etiam ipsa claustra devastavit.¹⁷⁰⁾ Hiernach wäre Samson ein Vorbild des Heilandes in der Auferstehung; auf unserm Altären ist er sein Vorbild in der Kreuztragung, denn oben rechts hat der Künstler den kreuztragenden

¹⁶⁸⁾ Vergl. Burckhardt's schöne Abhandlung in dessen »Beiträgen zur Kunstgeschichte von Italien« (Basel 1898) 6f.

¹⁶⁹⁾ Augustinus, Serm., 304, al. 107.

¹⁷⁰⁾ Gregorius M. in Evang. Matth., Homil. 21.

Heiland angebracht.¹⁷¹⁾ Der Synagoga mit verbundenen Augen, Speer, Rohrschwamm und Dornenkrone (nicht Krone, wie aus'm Weerth angibt) entspricht unten Pilatus mit dem Spruchband: *Innocens ego sum a sanguine*; vor ihm stehen die Juden, deren vorderster ein Spruchband hält mit den Worten: *Sanguis eius super nos et super filios nostros*. Der Ecclesia mit Kelch und Kreuzesfahne entspricht darüber die Kreuzigungsgruppe. Synagoga und Ecclesia sind hier nicht als Symbol des alt- und neutestamentlichen Opfers, sondern des verblendeten Judentums und der gläubigen Christenheit aufzufassen.

Als Stätte für die mystische Wiederholung des Kreuzesopfers mußte der Tragaltar naturgemäß auch mit der Darstellung dieses blutigen Vorganges selbst geschmückt werden, wie wir es am schönsten in Augsburg sehen. Doch spielt hier bereits die Symbolik mit, welche im Kreuze selbst ein Vorbild des Altares sah, indem Amalar von Metz († 856) nach dem Vorgange altchristlicher Väter erklärte: „Altare praesens est altare crucis“, und in gleicher Weise Thomas von Aquin: „Altare est representativum crucis“.¹⁷²⁾

Symbolisch sind natürlich auch die in Augsburg und ebenso in M.-Gladbach und Brüssel neben dem Kreuze auftretenden Frauengestalten der Ecclesia und Synagoga. Es liegt die Annahme nahe, die Figuren hier auf dem Altare der neutestamentlichen Opferstätte wie auch in den Missalien, wo sie uns zuweilen im Anfange des Kanon neben dem T begegnen¹⁷³⁾, als Vertreterinnen des jüdischen und christlichen Opfers zu erklären. Synagoga und Ecclesia, welche neben der Kreuzigung bekanntlich zuerst im IX. Jahrh. als Miniaturen¹⁷⁴⁾

und als Elfenbeinreliefs¹⁷⁵⁾ nur vereinzelt, später aber nach der wohlbegründeten Meinung Webers infolge des geistlichen Schauspiels¹⁷⁶⁾ an den verschiedenartigsten Gegenständen mit großer Vorliebe zur Darstellung gebracht wurden, sind allerdings in ihrem ersten Auftreten nichts anders als die Personifikation des Judentums, welches in seiner Verstockung verharrete, und der Kirche, welche als Königin über Heidentum und Judentum triumphierte; später aber wurden sie nicht selten Symbole des jüdischen Opfers und des christlichen, der hl. Messe. Nicht so sehr das Opfertier und der Sprengwedel in der Hand der Synagoga und der Kelch nebst einer Hostie in der Hand der Ecclesia lassen sie als Symbol des Opfers erscheinen, als vielmehr die Tatsache, daß auf spätmittelalterlichen Monumenten das Symbol durch die Wirklichkeit, die Ecclesia durch einen die Messe celebrierenden Priester ersetzt ist. So an dem Tympanon der St. Martinskirche zu Landshut in Bayern wie auf einem Gemälde von Hans Fries im Kantonal-Museum zu Freiburg i. d. Schw. Hier sieht man unter dem Kreuze einen tischartigen Altar mit den notwendigen liturgischen Geräten aufgestellt, der Priester steht gerade im Begriffe die Konsekrationsworte zu sprechen; um nicht den geringsten Zweifel an der Absicht des Künstlers aufkommen zu lassen, läßt er von den fünf Wunden des Gekreuzigten Strahlen nach dem Kelche und der Hostie ausgehen. Gegenüber wird der auf einem zusammenbrechenden Esel sitzenden Synagoga ein Schwert in den Nacken gestossen.¹⁷⁷⁾

Darf man nun auch die Ecclesia und Synagoga auf unsern drei Altären als Symbol des alt- und neutestamentlichen Opfers ansehen? Der Altar Stavelot-Brüssel läßt, wie schon bemerkt, wegen des offenbaren Parallelismus diese Erklärung nicht zu; hier erscheinen die beiden Gestalten vielmehr in ihrer gewöhnlichen Bedeutung. Dafs sie auf dem Altar zu M. Gladbach mit seinen Vorbildern und Andeutungen des blutigen und geheimnisvollen Opfers

¹⁷¹⁾ Über die Frage, ob Samson auch auf christlichen Monumenten erscheint, vergl. Martigny, »Dictionnaire des antiquités chrétiennes« (éd. 3), 710; Duntzer in den »Bonner Jahrbüchern« XLII, 173. Es ist nicht leicht zu entscheiden, ob Samson mit den Stadttören oder der Gichtbrüchige mit seinem Beile dargestellt. Vergl. Heuser in »Kraus' Real-Encyclopädie« II, 715. In unserem Falle wird jeder Zweifel durch die hinzugefügte Inschrift: *SAMSON* ausgeschlossen.

¹⁷²⁾ Amalarius, »De eccles. offic.« I, III, c. 25. Migne, P. L., 105, 1142. Thomas Aquin, »Summa theol.« III, 83a ad 2.

¹⁷³⁾ Ebaer, »Quellen und Forschungen zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum« (1896), S. 147, 182, 218.

¹⁷⁴⁾ Leitschub, »Geschichte der Karolingischen Malerei« (1894), S. 169.

¹⁷⁵⁾ Weber, »Geistliches Schauspiel und Kirchliche Kunst« (1894), S. 19 ff. Vgl. dazu Kraus, »Geschichte der christlichen Kunst« II, 1, 344.

¹⁷⁶⁾ Weber, a. a. O. S. 31; ferner Sepe, »Les prophètes du Christ« (Paris 1878); Ders., »Origines catholiques du théâtre moderne« (Paris 1901), p. 17.

¹⁷⁷⁾ Abb. Weber, a. a. O. Taf. IV, nach Berthier in »Fribourg artistique à travers les âges« (Fribourg 1892).

Christi mehr zu bedeuten haben als Repräsentation des verblendeten und den Heiland kreuzigenden Judentums und der aus seiner Seite hervorgehenden Sponsa, der Kirche, ist sehr unwahrscheinlich. Weder die Ausstattung der Ecclesia mit Kelch und Kreuzesfahne und der Synagoga mit Speer, Schwamm, Gesetzes-tafel, noch auch die Inschrift: *Caudeat ecclesia dira de morte redempta, Legis summa perit, dum vita mundum redemit*, enthalten irgend eine Andeutung auf die Opfer des alten oder neuen Bundes. Wohl aber dürfte letzteres der Fall sein auf dem Augsburger Altären, auf dem der Gekreuzigte als Vorsteher und Opfer (*praesul et hostia*) bezeichnet wird, welches uns die hl. Geheimnisse verleiht (*sacra manat*); d. h. hier die geheimnisvolle Erneuerung des blutigen Opfers in der hl. Messe; die Ecclesia wäre also in diesem Falle das Symbol des Mefsofers, die Synagoga konsequent das Bild des verworfenen jüdischen Opfers, es wäre der entsprechendste Ausdruck für die Erfüllung des Prophetenwortes: „Ich habe keinen Gefallen an euch, spricht der Herr der Heerscharen und nehme kein Opfer an aus euren Händen. Denn vom Aufgange der Sonne bis zum Untergange wird mein Name groß werden unter den Völkern und an allen Orten wird meinem Namen geopfert und ein reines Opfer dargebracht werden“ (*Malachias I, 10 ff.*).¹⁷⁹⁾

Auch die Fortsetzung und Vollen-dung des Kreuzesopfers in der himmlischen Glorie¹⁷⁹⁾ durfte nicht fehlen; sie wird repräsentiert, durch das Lamm Gottes in der Gloriola, wie in München und Modena, auch in Osna-brück und Melk, wo es von zwei Engeln gehalten und emporgetragen wird. — Die Bestimmung des Altars erklärt ferner zwanglos das Vorhandensein der Engel auf den Altären zu Bamberg, Brüssel, Berlin, Melk. Sie strecken anbetend ihre Hände aus gegen den Heiland, der auf dem Altar unblutiger Weise sein Opfer erneuert, und sprechen, wie der Priester vor Beginn des Kanons: „Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth.“

¹⁷⁹⁾ Sauer, »Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung« (Freiburg 1902), S. 158 schreibt in ähnlicher Erklärung: Oben erblickt man die... Opfer Abels, Melchisedechs und Abrahams; auf dem unteren Horizontalreifen das Gegenstück und die Verwirklichung: Christus im Kampfe zwischen der Ecclesia und Synagoga. S. auch Weber, a. a. O. S. 133.

¹⁷⁹⁾ Vgl. Thalhofer, »Liturgik I¹, 179 ff.

Neben den genannten vier Gruppen be-gegen uns zahlreiche andere Darstellungen auf der Deck- bzw. Bodenplatte des Portatile. Der Grund hierfür liegt weniger in der Bestimmung des Altars als in der Symbolik des Mittelalters. Zwar hat das abendländische Mittelalter kein „Normalbuch“ geschaffen wie das Malerbuch von Athos, auch das Speculum Disciplinae des Honorius von Autun, welches man dazu hat machen wollen, ist dieses nicht, wohl aber enthält es neben anderen zahlreichen mittelalterlichen Werken, namentlich dem Mitrale Sicards von Cremona, der Gemma animae des genannten Honorius und dem Rationale des Durandus am besten die Anschauungen des Mittelalters über die Bedeutung der Kirche und kirchlichen Gegenstände. Besonders vermag uns Durandus († 1296) der alles zusammengetragen hat, was seine Vor-gänger geschrieben und gedeutet hatten, hier-über den vollsten Aufschluß zu geben.¹⁸⁰⁾

Das mittelalterliche Auge sah in dem Altare ein Symbol Christi und zwar vornehmlich seiner gottmenschlichen Seite nach. So soll bereits Melito von Sardes in seinem vielgenannten Clavis erklärt haben: „Mensa Domini Jesus Christus“. Rupert von Deutz aber schreibt: „Altare significat Christum“, und Sicard von Cremona: „Altaria lapidea signifi-cant Christum, qui est lapis de monte sine manibus excisus“ und ähnlich sprechen alle andern Liturgiker. Ist nun der Altar ein Symbol Christi, dann handeln die Künstler nur konsequent, wenn sie so häufig die Deck- und Seitenplatten mit Szenen aus dem Leben Jesu beleben, angefangen von seiner Empfäng-nis bis zur Himmelfahrt, wie wir dieses bei der vorhergehenden Einzelbeschreibung wieder-holt gesehen haben.¹⁸¹⁾

Diese Symbolik erklärt uns auch viele andere Einzelheiten in der figürlichen Aus-stattung des Portatile uml zwar zunächst noch

¹⁸⁰⁾ Vgl. Springer, »Über die Quellen der Kunst-vorstellungen im Mittelalter«, (Leipzig 1879), 29 f. Mâle, »L'art religieux du XIII. siècle en France«, (Paris 1898) 53 ss. Sauer, a. a. O. S. 298 ff.

¹⁸¹⁾ Melito, Clavis bei Pitra, »Spicil. Solesm.« III, 213. Diese von Pitra, dem bereits 194 ver-storbenen Bischof Melito zugeschriebene Ausgabe ist eine Kompilation viel späterer Zeit. Vergl. Barden-hewer, »Patrologie«, 2. Aufl. (1901), 567. — Rupertus Tuitiens., »De divin. officis«. I. V. c. 30. Migne, P. L., 170, 150. Sicardus, »Mitrales« I. I. c. 3. Migne, P. L., 213, 18.

auf der Deckplatte. Symbolisiert der Altar Christus, dann werden mit Recht auch jene darauf dargestellt, welche uns seine Lehre vermitteln und uns über die Eucharistie belehren, nämlich die Evangelisten. Wir sehen sie bzw. ihre Symbole daher häufig dargestellt, z. B. am Altare zu Brüssel, Conques, Melk, Modena, Tongern. Zuweilen erscheinen statt ihrer die Vorbilder, nämlich die vier Paradiesflüsse, wie zu Bamberg, oder zu Brüssel in Gestalt Urnen ausgießender Männer. Die Symbolik liegt klar zu Tage. Christus ist der Fels, von dem das lebendige Wasser ausgeht (I. Cor. 10, 4). Die Evangelisten bzw. ihre Vorbilder führen uns zu ihm. Den Kommentar zu dieser Darstellung bilden gewissermaßen die Worte der Adabibel.¹⁸²

Hic lapis est vitae, paradisi et quattuor amnes
Clara salutiferi pandenti miracula Christi.

Als weiterer Schmuck der Deck- bzw. der Bodenplatte begegnet uns die Darstellung der vier Kardinaltugenden, so am Altare Spitzer, zu Augsburg im „Welfenschatz“ (Nr. 7). Zu Christus können wir ja nur gelangen durch Übung der Tugend und durch Erwerbung eines reinen Herzens. Der Altar ist aber nach einer Deutung des Durandus das Symbol eines makellosen Herzens. Diesen Gedanken bringen die meistens als Frauen dargestellten Kardinaltugenden nicht unpassend zum Ausdruck.¹⁸³

Außer den Evangelisten, den vier Paradiesflüssen und den vier Kardinaltugenden sehen wir am Portatile noch die vier Elemente, so an dem schönen Altärchen Rock. Möglicherweise liegt auch hier ein symbolischer Gedanke zugrunde. Bereits in einer pseudo-ambrosianischen Schrift wird der Altar als Symbol des Leibes Christi bezeichnet,¹⁸⁴ nach Honorius von Autun († 1152,¹⁸⁵) besteht aber der Leib Christi aus den vier Elementen. Der Schmuck des genannten Altärchens mag also der Ausdruck dieser Symbolik sein.

Ist der Altar Christus und zwar auch Christus in seiner Herrlichkeit, dann darf er des

¹⁸² Vgl. Texier in den »Annales archéologiques« IV, 291.

himmlischen Hofstaates nicht entbehren, und so sehen wir ihn auf dem Siegburger und Xantener Portatile von einer großen Anzahl Bischöfe und Martyrer umgeben, welche ihm, dem König der Herrlichkeit, ihre Huldigung darbringen. — Soweit über den Bilderschmuck der Deckplatte.

Eine größere Übereinstimmung der Darstellungen herrscht an den Seitenflächen, welche fast niemals des Schmuckes entbehren. Eine große Anzahl Altären zeigt hier stets denselben Bilderschmuck, nämlich die zwölf Apostel. Häufig kommen noch Christus und Maria zwischen zwei Heiligen hinzu und zwar sind die Figuren dann meistens so verteilt, daß die Apostel an den Langseiten, Christus und Maria an den Schmalseiten erscheinen. Wir treffen das Kollegium der Apostel an den Altären zu Bamberg, Berlin, Brüssel, Conques, Darmstadt, M.-Gladbach, Fritzlar, Lette, Modena, München, Paderborn, Xanten, Kollektion Basilewski, Spitzer, Hohenzollern, Braunschweig-Lüneburg. Auf den älteren Monumenten stehen die Sendboten gewöhnlich einzeln unter rundbogigen Arkaden, oder sind in seltenen Fällen wie in Darmstadt zwei zu einer Gruppe vereint; auf den jüngeren Monumenten ist das architektonische Teilungsprinzip (Säulchen und Bogen) vielfach verlassen, die Figuren stehen meistens auf viereckigen emailierten Platten. (Schluß folgt.)

Roma. Beda Kleinschmidt, O. F. M.

¹⁸³ Durandus unterscheidet einen vierfachen Altar, ein altare superius als Symbol der hl. Dreifaltigkeit, ein altare inferius als Symbol der streitenden Kirche, ein altare interius als Symbol eines reinen Herzens, endlich ein altare exterius als Symbol des Kreuzes. Diese Symbolik fand wenig Verbreitung, auf die figürliche Ausstattung des Altars scheint sie ohne Einfluss geblieben zu sein. Rationale I, I. c. 3. Ed. Lugdun. 1515, fol. III. — Über die Symbolik des jüdischen Altars vergl. Friedrich, »Symbolik der jüdischen Stiftshütte« (Leipzig 1841), S. 130, 164.

¹⁸⁴ »De sacramentis« I. 4, 2 n. 7. Forma corporis altare est et corpus Christi est in altari. Migne, P. L., 16, 43 f.

¹⁸⁵ Gemma animae I. I c. 18. Migne, P. L., 172, 418.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXV. (Mit 2 Abbildungen.)

44. Hochgotisches Reliquiengefäß mit Bergkristallbehältern des Domes zu Münster (Katalog Nr. 543).

Durch eleganten architektonischen Aufbau und entsprechende Silhouette, durch manche kostbare Details und durch überaus sorgsame Technik zeichnet sich dieses eigenartige (50 cm hohe) Ostensorium aus, welches als ein hervorragendes Meisterwerk der westfälischen (vielleicht Soester) Goldschmiedekunst um 1400 bezeichnet werden darf. — Auf diesen Ursprung weisen schon die Ausbuchtungspässe des flachen, sechsseitigen Sternfußes hin, die sonst nur ganz vereinzelt vorkommen, in Westfalen aber sehr häufig begegnen. Die ebenfalls sechsseitige, scharf geschnittene Maßwerkgalerie mit ihren abwechselnd bläulichen und grünlichen Emailblenden, die, von Streben umstellt, aus ihm herauswächst, leitet zu dem ebenfalls durch Strebepfeiler verstärkten Schaft über, dessen flache Arkaden mit Reliefschmelzfiguren belebt sind. — Die vergoldeten Karnationsteile derselben zeigen diese glänzende, in Köln um die Mitte des XIV. Jahrh. aufblühende Emailtechnik noch in ihrem Frühstadium, über welches sie in der ohnehin sehr spärlichen westfälischen Pflege nicht hinausgediehen zu sein scheint, denn emaillierte Köpfe, welche bald am Rhein die Regel werden, dürften in dieser Sphäre vergebens gesucht werden. Den so aufs reichste ausgestatteten Schaft unterbricht ein Knauf, der in der Originalität seiner Verzierung wie in der Sauberkeit seiner Durchführung wohl nicht übertroffen wird. Drei ungemein reiche, der leise gedrehten Form angepasste Maßwerkdurchbrechungen subtilster Art gliedern ihn unten wie oben, und die Mitte, die in der Regel ringartig gestaltet ist, erhält ihre Horizontalrichtung durch vier fledermausartig ausgebreitete, vorgelegte Drachenfiguren, die durch prismatisch emaillierte Pasten unterbrochen werden. Trotz der komplizierten Behandlung ist der breite, oben flache Nodus durchaus handlich und eine fein empfundene Etappe zu dem Kern des Gefäßes, dem polygon geschliffenen Kristallbehälter. Zu diesem leitet unmittelbar über ein auffallend dünner Laubwerktrichter, von dessen rundem Rand in einer mehr der Holz- als Steinarchitektur entlehnten, dem Goldschmiede naheliegenden und erlaubten Lösung sechs hori-



zontale Streben abzweigen. Von ihren Endigungen gehen die sechs Pfeiler aus, welche die zwölfseitige Deckeltasse fassen, und an einem derselben steht unter Frontispizbaldachin mit weit ausgebreiteten Flügeln ein Engelsgürchen, welches die eigentliche Schauseite markiert. Ein in Vierpässen durchbrochener Fries, der hier wiederum die Horizontale zu betonen hat, schließt das Gehege, über dem der Deckel der Tasse kuppelartig herausragt, als Untersatz für den runden, ebenfalls Reliquien bergenden Kristallzylinder. Zu ihm bildet den Übergang ein Strebesystem, welches auf den die Kuppel überspannenden Schwibbögen gestützt, maßwerkdurchbrochene Flügel

als Verbindung benutzt mit den sechs, den Zylinder fassenden Streben; sie werden, in wiederum sehr angebrachter Betonung der Horizontale, abgefangen durch einen ringförmigen Fries. Ein sechsseitiger Turm bildet den Abschluss, er setzt sich zusammen aus schlanken Frontispizbögen mit blau emaillierten Blenden, und aus ihnen wächst über Wasserspeiern der Helm hinaus mit seinen krabbenverzerrten Rippen und mit seiner knospenartigen Kreuzblume.

Alles vereinigt sich an diesem edlen Gefäße, es zu einem Meisterwerk der Goldschmiedekunst zu stempeln: Der schlanke, leichte Aufbau, ein Muster konstruktiver Durchbildung und doch ornamentaler Gestaltung, sehr malerisch und doch ganz handlich, ungemein delikate in seinen Einzelheiten und doch großartig in seiner Gesamtwirkung, ganz im Sinne der hochgotischen Bauformen und doch in durchaus selbständiger Metalltechnik, dazu in koloristischer Hinsicht durch das Zusammenwirken der Silbervergoldung, des Bergkristalls und der durchsichtigen Emailfarben von einem eigenartigen Reize, der bestimmt und zart zugleich, kaum zu überbieten ist.

Schäutgen.

45. Spätgotische Reliquienkapsel mit Perlmuttermedaillon, Sammlung Clemons (Katalog 2687).

Diese in Silber ausgeführte und vergoldete Kapsel von $9\frac{1}{2}$ cm Durchmesser und 3,8 cm Dicke ist hinsichtlich der Umrahmung auf beiden Seiten gleich behandelt, indem die von kräftigen Perlstaben eingefasste Hohlkehle von einer aus Silberdraht gebogenen Ranke ausgefüllt ist, an welche langgezogene verschnittene Blätter und Rosetten in wilder, aber harmonischer Verteilung angelötet sind, so daß die Wirkung, trotz der einfachen Technik, sehr mannigfaltig und reich ist. Auf der einen Seite barg die Reliquie das mittlere Medaillon, welches auf der Kehrseite ein Perlmutterrelief füllt mit guter Darstellung der sitzenden Gottesmutter in breiter faltiger Behandlung und auf damaziertem Grund. Faltenwurf, Ausdruck usw. weisen auf die Mitte des XV. Jahrh. hin und auf die alten Niederländer. — Diese, vornehmlich im Roten Meere gewonnenen Muscheln, die sich durch ihre harte Struktur und schillernde Färbung zu Relief-schnitzereien vortrefflich eignen, scheinen für diesen Zweck vom Beginne des XV. Jahrh. an häufiger verwendet zu sein, und seitdem begegnen sie vielfach als Devotionsobjekte, als Schmucksachen, als Kassetten- und sonstige Verzierungen, aus dem Orient bis in unsere Tage massenhaft, namentlich aus Bethlehem, eingeführt, wo sie in fabrikmäßigem Betrieb mit allerlei biblischen und legendarischen Szenen versehen werden, durchweg schwach in der Zeichnung, aber von bewährter Technik. Da gut ausgeführte Perlmutterreliefs in metallischer, namentlich vergoldeter Fassung einen vortrefflichen Eindruck machen, auch im Dienste des liturgischen Schmuckes und der Flächendekoration, so wäre die Wiederaufnahme dieser wohlfeilen Schnitztechnik sehr angezeigt.

Schäutgen.



Bücherschau.

Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerel innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginn des XIX. Jahrhunderts, mit Ausschluß der Volkskunst. Von Professor Dr. Moritz Dreger, Kustos am k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie, Leiter der Textilabteilung daselbst etc., Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei, Wien 1904. Preis der drei (starken Leinwand-)Bände (1 Band Text, 2 Bände mit 20 Tafeln in Farbendruck, 167 in Lichtdruck, 161 in Klischees, im ganzen 722 Einzelabbildungen) 114 Kronen = 95 Mk.

Im Anschluß an seine 1901 erschienene „Entwicklungsgeschichte der Spitze“ veröffentlicht das k. k. österr. Museum für Kunst und Industrie das vorliegende Werk, in vortrefflicher Weise eine sehr schwierige Aufgabe lösend, die ganz im Rahmen seiner Sammlungen und Ziele liegt. Riesengroß ist das vorhandene, weit zerstreute Material, dank vor allem dem Sammelleifer der letzten Jahrzehnte, verhältnismäßig gering aber ist die Ausbeute, die es bis jetzt erfahren hat, denn der Forscherkreis ist eng und manche Frage der Herkunft, des Alters, der Deutung, selbst der Technik harret noch der Antwort. Mit dem Rüstzeug, welches die genaue Kenntnis der Objekte und ihrer Literatur an die Hand gibt, und mit der vollen Verfügung über die sie präfundierend kunst- und kulturgeschichtlichen Erfahrungen ist der Verfasser frisch an die Arbeit gegangen. Daß er die Weberei und Stickerel, die auf ihrem langen Wege durch die Geschichte der Kultur aus denselben Quellen geschöpft, sich gegenseitig unterstützt und ergänzt haben, zusammen behandelt, liegt in beider Interesse; daß er für die Gobelinmanufaktur und Teppichwirkerei, wie für die eigentliche Hausindustrie Spezialwerke reserviert, ist durchaus verständig. Da die Untersuchungen überall an die Originale anknüpfen, so durften nicht nur die vom österr. Museum gesammelten zu Worte kommen, so berechtigt das Bestehen ist, die in den näher gelegenen öffentlichen und privaten Sammlungen befindlichen vor allem heranzuziehen. Weit über diesen Rahmen hinausgreifend, bietet der Verfasser ein sehr geschickt zusammengestelltes, überall die künstlerischen Zusammenhänge betontes Entwicklungsbild und in demselben bilden allerlei technische Illustrationen sehr dankbare Erläuterungen, wie zahlreiche, Gemälden und Statuen entlehnte ornamentale Abbildungen die Verwendung mancher Stoffe sehr lehrreich veranschaulichen. Sämtliche Reproduktionen sind tadellos, am zuverlässigsten natürlich die aus den neuesten photographischen Aufnahmen entwickelten. — In der „kurzen Erläuterung der wichtigsten heute üblichen Webearten und ihrer Benennungen“ wäre wohl ein Hinweis auf die später gelegentlich erwähnten Rohmaterialien, wie auf deren Färbungsmittel angebracht gewesen. — Der I. Abschnitt behandelt das Auslaufen der spätantiken Überlieferung, namentlich die ägyptischen Stoffe, deren Techniken und Musterungen, sowie die sassanidischen Figurenstoffe, endlich das Verhältnis der Stoffe des Mittelmeergebietes zu denen der östlichen Länder, namentlich

der ostasiatischen mit ihren naturalistischen Motiven.

— Die Spaltung der östlichen Mittelmeerkultur und die byzantinische Kunst wird im II. Abschnitt erörtert und manche diesem Kreise entstammende Perle der Textilkunst beschrieben. — Der III. Abschnitt: Die Begründung der süditalienischen Textilkunst zeigt die eigentliche Brücke zum Abendlande, die von den Arabern in Sizilien geschlagen wird, und sie leitet im IV. Abschnitt zur oberitalienischen Textilindustrie über, die durch ihren, hier zum erstenmal nachgewiesenen (so zu sagen psychologischen) Zusammenhang mit der ostasiatischen Kunst (Strahlenmotiv, dreifaches Mondvotiv) auffällt, im übrigen schon sehr viel Selbständigkeit verrät, ohne zur vollen Gotik sich herauszugestalten, so sehr auch das Granatapfelmotiv (des V. Abschnitts), welches das ganze XV. Jahrh. und einen Teil des XVI. beherrscht, als solche erscheinen möchte. In ihm vermählt sich mit der Weberei die Stickerel, die das Mittelalter in die nördlichen Länder (VI. Abschnitt) längst eingeführt hatte, namentlich als Borten, die als gewebte Erzeugnisse vom Verfasser nur nebenbei erwähnt werden, wohl wegen ihrer aparten Technik. Sehr eingehend werden hier mit Recht, zumeist an der Hand mittelalterlicher Schatzverzeichnisse, deren gründliche Beachtung einen der Hauptvorteile des Buches bildet, die einzelnen Sticharten besprochen. Hinsichtlich derselben herrschen noch mancherlei Mißverständnisse, und Verständigung wäre hier sehr wünschenswert, namentlich in bezug auf klare und feste Bezeichnungen, wie sich mehrere derselben, als: Laurschich, Modellierstich, Zierstich, Sprengverfahren, in den letzten Jahrzehnten leicht eingebürgert haben. Die hier erwähnten Netzstickereien (Filet mit eingestopften Ornamenten), schon im XIV. Jahrh. als Kopfschmuck gebräuchlich, dürfte mehr als Vorläufer der Spitzen zu betrachten sein. — Weberei und Stickerel, bis zum Schluß des Mittelalters, hier mehr getrennt behandelt trotz der Präponderanz und Führung der ersteren, werden vom VII. Abschnitt: „Weberei und Stickerel der Renaissancezeit“, gemeinsam vorgeführt, obwohl bei jeder von beiden die Selbständigkeit mehr in den Vordergrund tritt, was die Abschnitte VIII, IX und X, Barock, Rokoko (in dessen Naturalismus zum drittenmale die ostasiatischen Anklänge wiederkehren), Klassizismus und Naturalismus in wachsendem Maße zeigen, zuletzt durch den Jacquardstuhl begünstigt.

Ein enormes, zwei Jahrtausende umfassendes, in technischer, stilistischer, kulturgeschichtlicher Hinsicht überaus denkwürdiges und lehrreiches Material ist hier in einheitlicher Behandlung zu einem großartigen Entwicklungsbild zusammengestellt, in dem die Fäden hin- und herspielen. Nicht nur der Sammlungsdirektor, für den die Textilien bisher ein schwieriges Kapitel bilden, findet hier seine Rechnung, auch der Kunsthistoriker und Archäologe, der Musterzeichner und die Stickerin, der Symboliker und Heraldiker usw. Manche Zweifel sind der Lösung näher gebracht, manche Kombinationen aufgestellt, manche Lücken

markiert, namentlich auch diejenige hinsichtlich der mittelalterlichen Seidenmanufaktur in Deutschland, für die manche gemischte (Lelienkette mit Seideneinschlag) Stoffe des XIII. Jahrh. besonders wegen ihrer charakteristischen Musterungen und derben Bindung zu sprechen scheinen. — Über diese wie über manche andere Frage darf wohl von der so mächtig angeregten Forschung (in Verbindung mit den Orientreisenden) weitere Aufklärung erwartet werden, namentlich von dem Prachtwerke Lessings: „Die Gewebesammlung des Königl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin“ (vergl. diese Zeitschr. Bd. XIII, Sp. 349—351); 6 von den 10 Bilderheften liegen bereits vor, und große Hoffnungen dürfen dem Textbände entgegengebracht werden, dessen baldiges Erscheinen von der größten Wichtigkeit ist. Schützgen.

Die Patrozinien der Kirchen und Kapellen im Erzbistum Köln. Ein Beitrag zur Geschichte des religiösen Lebens und der kirchlichen Organisation in den Rheinlanden. Von Leonard Korth. Düsseldorf 1904. Verlag von Karl Korth. (Preis brosch. Mk. 8,50, geb. Mk. 4,20.)

Im Unterschiede von den beiden Nachbarsprengeln Münster und Paderborn, die den beiden † geistlichen Historikern Tibus und Kampshulte recht gute Darstellungen ihrer Kirchenpatrozinien usw. längst verdanken, fehlte es dem Erzbistum bisher an einer entsprechenden Zusammenstellung. Sie zu besorgen war wohl keiner mehr berufen als Korth, und an Übersichtlichkeit, Knappheit, Vollständigkeit, Zuverlässigkeit leistet seine (allmählich schreiendes Bedürfnis gewordene) Einführungsarbeit das Erreichbare. Bei viel mäßigerem Umfang (nur 280 Seiten) bietet sie viel mehr als ihre nachbarlichen Vorläufer, die hinsichtlich des Alters und der Kompliziertheit des Forschungsmaterials weit hinter ihr zurückbleiben. In alphabetischer Reihenfolge erscheinen die 180 Heiligen (denen von dem Titel der göttlichen Geheimnisse, bzw. der Leidenswerkzeuge nur das hl. Kreuz beigelegt ist), mit deren Lebensdaten, Reliquienstätten, Kultus in größeren Typen bekannt gemacht wird, während Quellen und Literatur in kleinerem Druck folgen, die Angabe der Patrozinien wieder in größerem Satz den einzelnen Artikeln schließt. — Ein enormes, durchaus selbständiges Wissen ist in diesen Notizen niedergelegt, die kritischen Sinn mit konservativer Neigung in musterhafter Weise gepaart zeigen, und die Literaturnachweise sind von erschöpfender Vollständigkeit. Haglogie und Geschichte der Reliquienverehrung feiern hier wahre Triumphe und die Verbindungen mancher Orte untereinander erscheinen vielfach in neuer Beleuchtung. — Das Büchlein, dessen I. Anhang der Kalender unbeweglicher Feste in der Erzdiözese Köln um das Jahr 1500, sowie nach dem Proprium von 1894 bildet, dessen II. Anhang ein alphabetisches Verzeichnis der (mehr als 1500 Kirchen und Kapellen) gibt, ist daher ein Unterweisung- und Nachschlagewerk in erster Linie für den Klerus, von dem wohl keiner es wird entbehren wollen, ein Hilfsmittel ersten Ranges für weitere Studien. Diese wird zunächst und zumeist der Verfasser selber fortsetzen wollen, der sein Büch-

lein eine „bescheidene Vorarbeit“ nennt, und wie großmag der Kreis derjenigen sein, die ihm die schnelle Weiterführung erleichtern möchten! In ihr wird der Verfasser, der den so mancherlei Kenntnisse erfordernden Stoff am meisten beherrscht, zu manchen Beigebnissen entschließen, die auf die ältesten Gründungen, den Wechsel der Titel und auf vieles andere sich beziehen. Möge nun zwischen der I. Auflage, die in kürzester Zeit vergriffen sein wird, und der II. die Frist sich nicht zu spät ausdehnen, infolge der leicht allzu kritisch gespitzten Feder des Verfassers! Schützgen.

Hundert Meister der Gegenwart. In den 5 Schlutalieferungen (XV—XXI) derselben ist die Berliner und Münchener je mit einem weiteren, dem IV., Hefte vertreten, während die letzten Hefte ohne Rücksicht auf die Gemeinsamkeit des Ortes zusammengesetzt sind, indem sie in Anspruch genommen werden von v. Gebhardt, Vautier, Munthe, Fehr, Jernberg; — Herterich, Horowitz, Passini, Strathmann, O. Achenbach; — Harburger, Corinth, Graf, Pettenkofen, Steinhausen; — Böcklin, Klinger, Klimt, Heine, Kolbe. Damit ist die Titeltahl erreicht, und das bei der Auswahl Objektivität und Urteil gewaltet haben, wird wohl kaum bezweifelt werden. — Den Höhepunkt photochromischer Leistung bezeichnen das Stillleben von Harburger, Wiener Kinder von Graf, Am Golf von Neapel von O. Achenbach, der holländische Kanal von Munthe, das Seestück von v. Peteren, wahre Musterbilder von Farbenpracht und Abtönung. — Wenn hinsichtlich der farbentreuen Wiedergabe ihrer Gemälde manche Künstler selbst ihre höchste Anerkennung dem Verleger aussprechen, dann darf er in seinem dem Schlussheft beigegebenen „Geleitwort“ getrost der Befriedigung und Zuversicht Ausdruck geben, diesen Erfolg mit dem des Buchdrucks vergleichend. — Der Verzicht auf das weitere Erscheinen der ungemein ansprechenden Sammlung wird ihm wie den Lesern erleichtert durch eine Art von Fortsetzung, die unter dem Titel: „Meister der Farbe“ auf die ausgezeichnetsten Künstler in allen Kulturländern Europas ausgedehnt, in derselben Größe und Ausführung bereits zu erscheinen begonnen hat. Die beiden ersten Hefte sind in dem laufenden Jahrgang dieser Zeitschrift, Sp. 27, besprochen; die seitdem erschienenen Hefte III, IV und V zeigen wiederum eine sehr große Mannigfaltigkeit in der farblichen Auffassung, aber dieselbe Bravour in deren Wiedergabe. Unter den 18 Tafeln bilden Genrebilder und Landschaften den Hauptbestand, Porträts nur vereinzelte Erscheinungen, und die Auswahl frap্পiert durch die Verschiedenheit der Farbentöne, Stimmungen, Effekte, denen der Dreifarbenruck in gleichem Maße gerecht wird. Auf diesem Wege ist es möglich, in seinem Zimmer sich vertraut zu machen mit den Eigenarten der modernen Malerei in den verschiedenen Meistern, Schulen, Ländern; eine gewaltige Errungenschaft! — Von „Alte Meister“ desselben Verlages (vergl. Bd. XVI, Sp. 318) ist der IV. Jahrgang (Tafel 121—160) erschienen, über den hier demnächst berichtet werden soll. Schützgen.

Abhandlungen.

Der mittelalterliche Tragaltar.

(Mit 13 Abbildungen.)

VIII. (Schluß.)

Die fast konstante Ausstattung des Altars durch die Apostel darf wohl kaum als willkürlich angesehen werden. Obgleich sie in ganz ähnlicher Darstellung und Gruppierung auch sonst vorkommen, wie z. B. an den bekannten Chorschranken zu Halberstadt, wo sie sich zu sechs um Christus und die Mutter Gottes gruppieren,¹⁸⁶ so dürften sie am Tragaltare doch wohl infolge der Symbolik angebracht worden sein. Erblickte, wie oft gesagt, das mittelalterliche Auge im Altar ein Symbol Christi, dann sah es in den zum Altar führenden Stufen die Märtyrer und die Apostel, welche für ihren Herrn ihr Blut vergossen haben.¹⁸⁷ Am Portatile, das der Stufen entbehrt, erhielt diese Anschauung ihren Ausdruck in der Belegung der Seitenflächen durch die Apostelbilder.

Dieselbe Anschauung erklärt es auch, weshalb an der Stirnseite — als solche ist ja in vielen Fällen eine Schmalseite anzusehen — grade Christus in der Herrlichkeit erscheint, wie in Paderborn, Melk, Modena, während die zweite Stelle, die zweite Schmalseite, die „Sponsa Christi“,¹⁸⁸ Maria einnimmt.

Am Portatile zu Köln (Maria im Kapitäl) erscheinen statt der Apostel an den Schmalseiten mehrere Propheten, an dem Gregoriusaltären in Siegburg nehmen sie auch die Langseiten ein, während sie am Mauritiusaltar daselbst auf der Deckfläche ihren Platz erhalten haben. Auch hier dürfte der mittelalterliche Symboliker die Hand des Mönchskünstlers geleitet haben, wengleich die Zusammen- oder Gegenüberstellung der Apostel und Propheten im Mittelalter auch an anderen

Gegenständen sehr beliebt ist. Zuweilen trägt ja bekanntlich in klarer Symbolik jeder Prophet einen Apostel auf den Schultern, wie wir es sehen an einem Taufstein in Merseburg¹⁸⁹) oder im „Fürstenschor“ des Domes zu Bamberg;¹⁹⁰) Propheten und Apostel sind Verkünder und Träger desselben Gottesglaubens, diese im neuen, jene im alten Bunde; die Apostel stehen sozusagen auf den Schultern der Propheten, beide aber führen zu Christus, der durch den Altar versinnbildet wird; daher war es ein sinniger Gedanke, auch die Propheten entweder allein oder in Verbindung mit den Aposteln am Symbol Christi, am Altare, zur Anschauung zu bringen.

Als beliebte Sujets werden an den Seitenflächen sodann, wie auf der Deckplatte, Ereignisse aus dem Leben des Heilandes erzählt, wie wir es zu Darmstadt, Melk, Osnabrück und besonders am Portatile zu Namur mit seinen achtzehn evangelischen Begebenheiten gesehen haben. Inwiefern hier die Symbolik maßgebend gewesen ist, läßt sich nicht leicht entscheiden. Sind es doch jene der romanischen Kunst so überaus gelaugten Darstellungen, womit sie die verschiedensten Gegenstände zu schmücken pflegt. Der Umstand freilich, daß auch die Antependien der fixen Altäre mit Vorliebe durch solche Szenen verziert wurden — wir erinnern nur an die Antependien zu Aachen, Klosterneuburg, Mailand, Pistoja und besonders Salerno¹⁹¹) — legt die Vermutung nahe, die Ausstattung an den Seitenflächen der Portaltale und den festen Altären seien durch denselben Gedanken, durch dieselbe Symbolik beeinflusst gewesen.

Nur selten finden wir drittens an den Seitenflächen nicht evangelische Szenen, wie an dem Tragaltare in der Franziskanerkirche zu Paderborn mit dem Martyrium der Heiligen Blasius und Felix und das Martyrium der Apostel am Altare aus Stavelot. Auf

¹⁸⁶) Abbild. Hasak, »Geschichte der deutschen Bildhauerkunst im XIII. Jahrh.« (Berlin 1899) 17. Kuhn, »Kunst-Gesch.« II (1898) 333.

¹⁸⁷) Durandus l. c. Gradus, quibus ad altare ascenditur, spiritaliter demonstrant apostolos et martyres Christi, quos, quia pro eius amore sanguinem suum fuderunt, sponsa in canticis amoris vocal asuenam purpureum.

¹⁸⁸) Vergl. Sauer a. a. O. S. 306.

¹⁸⁹) Abbild. »Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Merseburg«, S. 75.

¹⁹⁰) Abbild. Aufleger und Weese, »Der Dom zu Bamberg« (München 1898) Taf. 18, 19.

¹⁹¹) Abbild. Kraus, »Geschichte der christl. Kunst« II, 7, 40 ff.

die Wahl dieser Motive dürfte die mittelalterliche Symbolik kaum einigen Ausfluß ausgeübt haben; es erinnert aber sehr an die uralte Gewohnheit, mit Vorliebe den Altar über der Konfession, über der Grabstätte der Heiligen zu errichten,¹⁹²⁾ deren Leben und Wirken später an den Seitenwänden der sarkophagähnlichen Altäre dargestellt wurde.¹⁹³⁾

Sollen wir endlich noch von dem Bilderschmuck an der Unterplatte des Tragaltars sprechen, so tritt er an den Schreinaltären begrifflicher Weise nur selten auf; wir finden ihn zu Hildesheim und Paderborn (Dom) und zwar scheint es in beiden Fällen der Donator zu sein, der sich hier an der Unterseite ein bescheidenes Plätzchen auswählte, an einem Altare im Welfenschätze und zu Modena ist es das Agnus Dei mit den vier Kardinaltugenden bzw. Evangelistensymbolen.

Mögen die meisten der vorgenannten bildlichen Darstellungen auch zur Ausschmückung

¹⁹²⁾ Holzinger, »Die altchristliche Architektur« (1899) 120 ff.

¹⁹³⁾ Wegen seiner eigentümlichen Ausstattung möge hier noch erwähnt werden jener Schrein, welchen Bischof Nitzger von Freising (1035—42) dem Kaiser Heinrich III. schenkte und der später bis zu französischen Revolution in Vendôme vermeintlich eine hochverehrte Reliquie „eine Träne Christi“ enthielt. Dieser kostbare Schrein war ursprünglich wohl ein Tragaltar, auf der einen Langseite sah man die vier Patrone Freising's, zwischen ihnen einen Adler, auf der entgegengesetzten die vier großen Propheten; an der einen Schmalseite Christus zwischen den vier Evangelistensymbolen, auf der anderen ein offenes Auge. Auf dem Deckel waren eingraviert das Opfer Abrahams und Melchisedechs, ferner Aaron mit Weizenähren und Moses mit Gesetzesrollen. Melchisedech hatte statt des Kopfes ein offenes Auge, Aaron stand auf einem geschlossenen Auge, ein offenes Auge war später auch auf der Mitte des Deckels angebracht. Über die Symbolik des Auges schreibt Sighart a. a. O. I. 124: „Das offene Auge bedeutet die Synagoge, die sehend geworden, d. h. die christliche Kirche, welche jetzt das wahre Opfer darbringt; das geschlossene Auge bei Aaron sinnbildet die verblendete, die Finsternis liebende Synagoga, das Judentum, welches an dem verworfenen d. i. am Boden liegenden mosaïschen Opfer festhält. — Später als man die Sprache der Symbolik nicht mehr verstand, sah man mit sagenbildender Phantasie bald in dem Auge das Auge Christi, glaubte, eine Träne, die der Heiland um Lazarus geweint, müsse hier verborgen sein, brach das große Auge in der Mitte des Deckels an und verwandelte so den Tragaltar in einen Reliquienschrein, dem bald unsägliche Verehrung zuteil wurde.“ Abbild. Rohault de Fleury, pl. 357. Meichelbeck, »Historia Frisingensis« I (1724) 245.

anderer kirchlichen Gegenstände verwendet sein, mögen einzelne selbst ohne den Einfluß der Symbolik ihren Platz am Portatile gefunden haben, so dürfte doch die häufige Wiederkehr derselben Sujets an denselben Flächen die bloße Willkür der Auswahl seitens des ausübenden Künstlers ausschließen; es war vielmehr innige Frömmigkeit und tiefes Versenken in die Heilswahrheiten, vereint mit unbegrenztem Opfergeiste für kirchliche Zwecke, welche jene schönen Monumente einer kunstliebenden Zeit schuf, die auch nicht die geringsten liturgischen Gegenstände ohne tiefdurchdachten Schmuck liefs und dadurch ein Vorbild bleibt für alle späteren Jahrhunderte.

Fassen wir zum Schlusse die Resultate unserer Studie kurz zusammen! Wenigstens bereits seit dem Anfange des IV. Jahrh. neben dem festen Altare in Gebrauch, wurde der Tragaltar namentlich von den Missionären auf ihren apostolischen Reisen benutzt, die wo möglich täglich in der Einsamkeit der Wälder oder unter den neubekehrten Völkern das Messopfer darbrachten, ebenso begleitete er die Priester auf den Kriegs- und Kreuzzügen, da weder die Soldaten noch die Kreuzfahrer der hl. Messe gänzlich entbehren mochten. Nach den Kreuzzügen wurde durch die kirchlichen Behörden der Gebrauch des Portatile immer mehr eingeschränkt, bis endlich das Konzil von Trient die auch jetzt noch allgemein geltenden Normen festsetzte.

Ursprünglich und auch während des ganzen Mittelalters in der Form einer Tafel angefertigt nahm er bereits in der karolingischen Zeit die Form eines mit Reliquien reich versehenen Schreines an, namentlich war es die romanische Kunst, welche diese Form ihm zu geben pflegte, während die Gotik zur Tafelform zurückkehrte. In ihrer Vorliebe für glänzenden Schmuck und bei ihrer grofsartigen Freigebigkeit für Kultzwecke schuf die Zeit der romanischen Kunst jene zahlreichen mit Gold, Silber, Elfenbein, Email, Niello, Filigran und edlen Steinen gezierten Altären, deren sich auf deutschem Boden eine so stattliche Zahl erhalten hat, um der Nachwelt zu verkünden, mit welchem Aufwande, aber auch mit welcher zartem Gefühl für eine tiefgehende Symbolik man jene Stätte herstellte, auf welcher statt des von Gott verworfenen jüdischen Opfers

das von seinen Propheten vorausverkündete reine Speiseopfer allerorts Gott dem Ewigen dargebracht werden sollte. Mag auch uns, unter ganz anderen Verhältnissen Lebenden, der tiefere Sinn des reichen ikonographischen Schmuckes, den nicht Willkür und Gedankenlosigkeit schuf, sondern die von dem grübelnden Verstande des Theologen geleitete Hand des einfachen Laienkünstlers in der Mönchszelle, auf den ersten Blick nicht immer verständlich erscheinen, so ist es doch außer Zweifel, daß die mittelalterliche Symbolik niemals Rätselbilder hat schaffen wollen, auch am Tragaltare „die gemeinsame Arbeit des Künstlers und Gelehrten keineswegs zu einer nur den Eingeweihten verständlichen Hieroglyphenschrift gelangte, sondern Klarheit des Ge-

dankens bei durchsichtigen Formen anstrebte. Denn die Symbolik des Mittelalters wurzelte, wie die ganze mittelalterliche Kunst, der sie geweiht war, in dem tiefempfundenen Streben nach den Wahrheiten und Schönheiten der Heilslehre¹⁹⁾ in unserem Falle aber in dem grössten und staunenswertesten Geheimnisse derselben, in dem blutigen Opfertode des Menschensohnes am Kreuze und in der geheimnisvollen Wiederholung dieser wunderbaren Gottesart durch die hl. Messe auf dem Altare.

Roma, Beda Kleinschmidt, O. F. M.

¹⁹⁾ Richard von Mansberg, »Das hohe Iiet der maget. Symbolik der mittelalterlichen Skulpturen der goldenen Pforte an der Marienkirche zu Freiburg i. S.«, (Dresden 1888), S. 5.

Zur Darstellung des Nackten in der bildenden Kunst und die Modellfrage.

IV. (Schluß.)

Wir haben aber in der christlichen Kunst unweigerlich mit dem Nackten zu rechnen; wir brauchen uns nur der Darstellungen des leidenden und gekreuzigten Heilandes, der Martyrien der hl. Sebastianus, Bartholomäus,

Durch ein unliebsames Versehen der Druckerei ist in dem II. Teile dieser Abhandlung (Ifd. Jahrgang, Heft 3) die Korrektur des Autors unberücksichtigt und damit eine größere Zahl von Druckfehlern stehen geblieben. Zum richtigen Verständnis ist eine Berichtigung der hier angegebenen, den Sinn störenden, Fehler erforderlich.

Spalte 83 Zeile 4 von oben Urheberin statt Urheber; Sp. 83 Zl. 15 von unten Parrhasios statt Paarbasios; Sp. 85 in Anmerk. 16, Zl. 10 Figur statt Gefähr; Sp. 85 in Anmerk. 17, Zl. 3 bietet statt bilde; Sp. 85 in Anmerk. 17, Zl. 4 jener statt seiner; Sp. 86 Zl. 20 von oben um statt uns; Sp. 86, Zl. 15 von unten voll statt von; Sp. 87 Zl. 27 von oben nach statt noch; Sp. 88 Zl. 21 von unten einzuschalten ist nach „an sich“, (der ganze Satz ist infolge unrichtiger Stellung der Interpunktionszeichen nicht verständlich; er muß lauten: . . . er wäre der Inbegriff alles Wohlgefallens, unterliege er nicht der Verderbnis; an sich ist die Freude an ihm kein Übel, sie wird es bloß, wo die Sünde sich einmischt.) Sp. 88 Zl. 10 und 19 von unten Augustinus statt August; Sp. 89 Zl. 20 von oben Werkea statt Bildes; Sp. 89 Zl. 9 von unten andere statt an die.

Erasmus usw. zu erinnern, und weil sie zu weit Höherem einführt, als das Heidentum auch nur zu ahnen vermochte, so bleibt für den Darsteller solcher Werke das Studium des Nackten eine ernste, ja eine heilige Pflicht. Damit kommen wir zu dem in Vielen Bedenken erregenden, zuweilen mißdeuteten oder mißverstandenen — leider auch oft mißbrauchten — Modellstehen!

Mancher sieht mit Verachtung oder doch einer gewissen Mißbilligung auf die, welche sich diesem Geschäfte widmen, doch darf dies hier oder dort vielleicht berechnete Mißfallen nicht auf die Gesamtheit ausgedehnt werden. Auf eine lange Praxis zurückblickend, wobei weitere Kreise mit einbezogen seien — was im Folgenden noch bestätigt wird — darf ich behaupten, daß das Modellstehen an sich nicht anstößig zu sein braucht und so wenig Verachtung oder Tadel verdient, wie die Hingabe eines Weibes zu klinischem Studium. — Wenn liederliche Dirnen und gleichgeartete, gleichwertige, die Kunst und die gesamte Künstlerschaft schändende Gesellen — solche, die den Ehrennamen eines Meisters oder Künstlers nicht verdienen — zur Darstellung skandalöser Atelierszenen bedauerlicherweise Anlaß gegeben haben, dann ist dies gewiß tief zu beklagen; aber ich frage diejenigen, die sich mit Recht darüber erzürnt und zu derber

Verhöhnung erhoben haben, ob wohl irgend ein Stand zu nennen ist, der nicht die ihm eingeräumten Befugnisse oder sonstige, die Verführung begünstigende Mittel schon mißbraucht hat. — Bei dem Künstler erscheint aber eine solche Pflichtverletzung eine um so strafbarere Verfehlung, weil ihm die Gesellschaft Rechte einräumt, die andere Mitglieder derselben nicht besitzen. Dazu ist die Stätte des Kunstschaffens gewissermaßen ein heiliger Ort, der, um ein Wort des großen Hyrtl²⁷⁾ († 17. Juli 1894) in Erinnerung zu bringen, die Seele des Eintretenden an der Schwelle schon mit heiliger Ehrfurcht zu füllen geeignet erscheinen muß. Und wie die Alten darüber dachten, sagt uns Ernst Curtius in seinem Vortrage²⁸⁾ „Olympia“: „... wie der Baum seine Blüten treibt, so schuf Griechenland seine Kunstwerke; es war des Volkes angeborene Tätigkeit; die bildende Kunst war seine Sprache, der Ausdruck seines Dankes, die Form seiner Andacht in Glück und Unglück.“ Darum breitete sich auch über diese Stätten der Kunst, wie wir aus verschiedenen Orten und aus verschiedenen Zeiten vernehmen, eine so hohe Weihe aus. — Curtius gedenkt dann jenes Gebäudes zwischen der Altis und dem Alpheios, in welchem einst Phidias mit seinen Schülern und Werkleuten arbeitete. Mit Ehrfurcht — heißt es an besagter Stelle — wurde von allen Freunden des Meisters Werkstätte besucht, und da sie wohl später noch für die in der Altis vorkommenden Kunstarbeiten benutzt wurde, darum stand in ihrer Mitte ein Altar aller Götter, damit jedes Werk, zu welches Gottes Ehren es auch bestimmt sein mochte, hier mit Gebet und Opfer begonnen werden konnte. — Und hinter der großen Heidenzeit des klassischen Griechentums ist die große christliche Zeit wahrlich nicht zurückgeblieben. Erinnern wir uns nur des einen — ewig denkwürdigen Vorganges aus der Periode der italienischen Frührenaissance, als das Werk Duccio's di Buoninsegna am 9. Juni des Jahres 1310 in den Dom übertragen wurde. — Wir besitzen noch neben den Einzel-Rechnungen dieses Tages das Dokument, welches uns mit der Schätzung des Werkes die Schätzung

dieses trefflichen Künstlers seitens seiner Auftraggeber bestätigt; und wie wir das Werk bewundern, so ehren wir auch den großen Meister, den Patriarchen der sienesischen Schule, wie ihn F. X. Kraus nennt, nicht minder als Künstler denn als Christ. — Statt eines vorher bestimmten Preises ward ihm ein Lohn für jeden Tag, den er daran gearbeitet, zugesichert; dagegen versprach er: „zu malen, so gut er könne und wisse und der Herr ihm vergönnen werde.“ — Unter unsäglichem Jubel der ganzen Bevölkerung ward diese wichtigste Schöpfung der Sieneser Schule, schreibt Kraus²⁹⁾ (S. 119), aus des Meisters Werkstatt vor dem Tore a Stalloreggi an ihren Bestimmungsort übertragen. Die Chronisten, sagt Dr. Erich Frantz („Geschichte der christlichen Malerei“ I. Teil, S. 563), wetteifern in Schilderungen jener glänzenden Prozedur und rühmen das Bild als das schönste, das man je gesehen.

Die Begeisterung, in der die Kirchenväter, ein hl. Gregor der Große, ein hl. Basilus, dann Theophilus Presbyter in seiner „Schedula diversarum artium“ über die Kunst reden, ist gewiß bezeichnend, und wenn wir des weiteren eine Johanna Schopenhauer³⁰⁾ und August Wilhelm Schlegel nennen dürfen, dann fehlt es doch gewiß nicht an Zeugen aller nur denkbaren Richtungen, die mitsammen darin einig sind, daß die Werkstätten der Künstler — über die sich einst noch der Schleier des Geheimnisses gebreitet — Orte waren, die man nur in heiliger Scheu betrat.³¹⁾

In solchen Werkstätten, wo, um mit Oskar Blumenthal zu sprechen, „die Scham noch nicht zur Fabel geworden“, wehte ein erhebender Odem, ein heiliger Geist.

Gewiß ist es, und ferne sei es von mir, dies zu leugnen, daß das Studium des Nackten für jung und alt seine Gefahren hat; doch ist nicht noch vieles andere ebenfalls mit Gefahren verknüpft, dem man aber, auf Gottes Schutz vertrauend, offenen Auges und klaren

²⁷⁾ Lehrbuch der Anatomie des Menschen. (Wien, 1859. Wilhelm Braumüller.) § 6. S. 17.

²⁸⁾ Vortrag im wissenschaftlichen Verein, 10. Jan. 1852.

²⁹⁾ „Geschichte der christlichen Kunst“. (Freiburg im Breisgau 1900, Herder'sche Verlagshandlung.) — Bd. II, 2. Abt., 1. Hälfte. —

³⁰⁾ Man sehe hierzu: „Untersuchungen über den Beginn der Ömalerei“ von Franz Gerh. Cremer. (Düsseldorf, Verlag von L. Vois & Co. 1899.) Seite 171 ff. Anmerkung unter 135.

³¹⁾ Ebd. Abt. III. S. 89.

Verstandes mutvoll begegnet, weil das, was man tut, Pflicht ist?

Jeder tüchtige und ernst strebende Künstler — und nur von diesen kann hier die Rede sein — hat bei diesem Studium sein ganz bestimmtes Ziel vor Augen; das Modell ist lediglich Mittel zum Zweck; der Künstler entnimmt einem jeden, ganz so wie dies die Alten getan, das, was seinen Zwecken dient. Dafs alles und jedes mit Anstand in möglichst schonender Weise, ja, unter voller Würdigung des ja hellenden Mitmenschen zu erfolgen hat, ist selbstverständlich; hierzu ist aber eines notwendig, und dies ist mit aller Entschiedenheit zu fordern: das Entkleiden und Wiederbekleiden in abgeschlossener Räume oder hinter einer Gardine oder spanischen Wand. Denn zur Sache gehört nicht die der Sitzung vorangehende oder nachfolgende Metamorphose, und diese nach Möglichkeit zu meiden, ist nicht nur schicklich, sondern Pflicht! — Niemals habe ich bei diesen Sitzungen unliebsame Erfahrungen gemacht, und ich darf es ruhig aussprechen, nie ein zweifelhaftes Wort gehört, und doch haben dieselben unter den denkbar verschiedensten Verhältnissen im In- und Auslande stattgefunden, lange Zeit sogar in einer größeren internationalen Gesellschaft von Künstlern und Künstlerinnen — aber da war jeder mit Andacht bei der Sache.

Auf den ausdrücklichen Wunsch eines Freundes bemerke ich, dafs ich den Modellen — wie sie auch immer gewesen sein mochten — freundlich, aber mit ausgesuchter Höflichkeit zu begegnen pflege; begünstigt dies einestheils den künstlerischen Konnex, der erforderlich ist, so erweitert und vertieft es andererseits die Kluft, welche die gesellschaftliche Stellung verlangt. Wie dies eines jeden Position sichert und festigt, so ist es nicht unwesentlich, zu erfahren, dafs hierin auch nicht ein einziges Mal die Erwartung getauscht wurde.

Mit den Modellen führe ich eine fast un- ausgesetzte Unterhaltung, die schon durch den Gegenstand der Darstellung und die besonders in Frage kommende Figur gegeben ist. Darin liegt ein großer Vorteil für beide Teile. Die Gedanken erhalten sofort eine bestimmte Richtung — das Interesse der Person für den Gegenstand ist geweckt — sie sucht das, was ausgedrückt werden soll, mit

zu empfinden, und weil dadurch eine gewisse geistige Anteilnahme hinzutritt, so werden die Bewegungen ausdrucksvoller — es ist kein steifes, gequältes, ein auch auf den Beschauer erlahmendes Gefühl ausübendes Stehen oder Sitzen, vielmehr erhalten und bewahren sich die jeweil eingenommenen Stellungen in der erforderlichen Frische und Lebendigkeit. Dies aber zu sehen, elektrisiert auch wiederum den Künstler, dessen Arbeit dadurch nicht unwesentlich erleichtert und beschleunigt wird, da er fortgesetzt bemüht bleibt, die sich so rasch ändernden, feineren Bewegungen schnell zu fixieren; und so kommt er in kürzerer Zeit zu reicher Ausbeute.

Bei solchem Schaffen vergift es sich aber vollständig, dafs man einem Wesen gegenübersteht, dem man in dieser Verfassung sonst nicht begegnet.

Da aber alles erlernt werden muß, so ist auch hierzu eine Art der Vorbereitung, der Schulung, oder nennen wir's Erziehung notwendig.⁸²⁾ Diese Aufgabe zu lösen, ist Pflicht derjenigen, die sich während der künstlerischen Vorbildung mit der Erteilung des technischen und wissenschaftlichen Unterrichtes befassen. Vielleicht ist es noch die lohnendste Aufgabe für den Dozenten der Kunstgeschichte, dem sich hierbei ein nimmer zu erschöpfendes Feld erschließt, das ihn eine Überfülle fesselnder und nutzbringender Gedanken fördern läßt, so zwar, dafs seine Tätigkeit und seine reichen Anregungen zu führendem Einflusse auf das gesamte mitwirkende Kollegium zu werden versprechen. Gerade ihm, dem Lehrer der Kunstgeschichte, ist es besonders gegeben, alle diejenigen kunstfördernden Eigenschaften im Schüler zu wecken, die Cennino Cennini⁸³⁾ — eben darin seinen Altvordern folgend — für nötig erachtet: Liebe, Furcht, Gehorsam, und Ausdauer (Kap. 3). Und wie notwendig die Führung seitens der mitwirkenden Lehrer auch in der beregten Frage ist und bleibt,

⁸²⁾ Sagt doch Seneca (Quest. Nat. 3, s. finem): „... schnell wird die Bosheit sich einschleichen; denn die Tugend ist schwer zu finden und bedarf eines Lenkers und Führers, aber auch ohne Lehrer lernt sich das Laster.“

⁸³⁾ Cennino Cennini da Colle die Valdelsa. „Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei.“ (Übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert Hlg. (Wien, 1871; Wilh. Braumüller.) Kap. 3.

sagt uns ebenfalls der geschätzte Autor, dessen Anschauungen auch die eines Leon Battista Alberti und eines Leonardo da Vinci gewesen, dieser Universalgenies der Renaissance, die Jakob Burckhardt²⁴⁾ als „Gewaltmenschen“ bezeichnet, in der kurzen Mahnung: „Und je früher du vernagst, fange an, dich unter des Meisters Leitung zum Lernen zu stellen und je später du kannst, scheid von dem Meister.“

Der Einfluß der Lehrer wird in der vorliegenden Frage von eminenter Bedeutung, weil er tatsächlich bestimmend für die Zukunft der ihnen anvertrauten Jünglinge wird. Dieser Einfluß schließt daher gleichzeitig eine große Verantwortung in sich, da ein Verfehlen nicht nur eine Pflichtverletzung gegen den Einzelnen, sondern nicht minder gegen die Gesellschaft bedeutet, die darunter direkt oder indirekt leidet, und somit auch gegen den Staat, der in der Kunst eins der wichtigsten Erziehungsmittel der Massen jederzeit²⁵⁾ erkannte und

²⁴⁾ „Die Cultur der Renaissance in Italien.“ (Leipzig 1869; Verlag von E. A. Seemann.) Hier sagt er, nachdem er die obige Bezeichnung von S. 110 bis 112 näher begründet: „Und zu Alberti verhielt sich Leonardo da Vinci, wie zum Anfänger der Vollender, wie zum Dilettanten der Meister. Wäre nur Vasaris Werk hier ebenfalls durch eine Schilderung ergänzt wie bei Leon Battista! Die ungeheuren Umrisse von Lionardos Wesen wird man ewig nur von ferne ahnen können.“

²⁵⁾ Um nur ein Beispiel anzuführen — obgleich sich eine Unzahl von Aussprüchen aus den hervorragenden Schriften der alten Klassiker zusammenstellen ließe, — mag eine die Staats-, Sitten- und Kunstgeschichte gleichzeitig berührende Stelle anzuführen gestattet sein. Es bestand zu Theben ein Gesetz, welches den Künstlern befahl, die Bilder (die Vorbilder) zum Besseren nachzuahmen, (was Polyklet schon tat). Wer zum Schlechtern nachahmte, sollte den Wert des Stücks als Strafe bezahlen. (Aelian v. h. 4.1. — Weiteres bei Friedrich Cramer, Bd. I. S. 314.) — Und so sehen wir den erwachenden Einfluß in der bei den Thebanern mehr bedeckten und verschleierte Nacktheit, der Frauenachtung und der Nichtaussetzung der Kinder.

Es möchte aber einem Verfehlen gleich zu achten sein, würden wir hierbei nicht auch des Grundsatzes gedenken, den der berühmte Abt Salomon des Klosters von St. Gallen (IX. Jahrh. — 839 bis 871 — ?) aufstellte: „Wahre Kultur kann nur durch geweckten Kunststain erreicht werden; nur dadurch kann die schwerfällige Volksmasse der Religion veredelt zugeführt und in eine wahre Lebenstätigkeit versetzt werden. Alles Edle kommt von Gott, und der damit

auch heute noch erkennt. Denn gerade in diesen Jahren des Studiums, den Jahren der größten Einbildung und der Neigung zum zügellosesten Übermut und den heftigsten Begierden, bedarf die Jugend strenger Leitung,

von Gott Begnadigte hat die Pflicht übernommen, sein Talent und Genie Gott zu weihen . . . nicht damit die der Seele, der Sittlichkeit und dem Wohlstand gefährliche Eitelkeit zu unterstützen.“

Wenn wir aber in Betrachtung der Wichtigkeit der Kunstpflege unter den Autoren des Altertums und des Mittelalters Umschau halten, sollen wir dann nicht weit besser noch der in neuer und neuester Zeit so vielseitig und so freundlich anmahnenden Weckrufe gedenken, welche in unserem engeren Vaterlande von hoher und allerhöchster Stelle erfolgten?

Im V. Bande der gesammelten Werke Wilhelm von Humboldts (Berlin, 1846), findet sich unter den „amtlichen Arbeiten und Entwürfen“ aus dem Jahre 1809 eine Eingabe: „Über geistliche Musik“ an des Königs Majestät vom 14. Mai besagten Jahres, deren Gesamtfassung mit Rücksicht auf die traurigen Tage, in denen sie geschrieben worden, nur um so mehr unser Interesse weckt, weil sie unverkennbar auf hehre Traditionen in unserem erlauchtem Herrscherhause zu schließens nicht etwa nur berechtigt, sondern nötig, Traditionen, als deren ruhmherrlicher Erbe und treuer Hüter, unser glorreich regierender Kaiser und König sich erweisen, der sie aller Orten — zu Wasser und zu Lande — unbekümmert bedrohlicher Gegenströmung — nur der Satzungen der Urzeit eingedenk! (wie Pindarus²⁶⁾) sagt) erneut siegreich verkündet.

Im ersten Entwurfe dieser Eingabe heißt es nämlich: „... so wie es allen Künsten verderblich und wohl der Grund ihres Verfalls in der neuern Zeit ist, wenn sie sich von dem einzigen Gegenstand entfernen, welcher alle Glieder der Nation ohne Ausnahme tief und ernsthaft beschäftigt, sie regelmäßig und in größerer Anzahl versammelt und gleich nahe mit den Gefühlen, welche sie durch Familie und Vaterland an die Welt, als mit denen, welche sie durch ihr Gemüt an etwas Überirdisches knüpfen, verwandt ist“ . . . dessen sie nicht entbehren kann, teils um der sonst so leicht einreisenden Rohheit entgegenzuarbeiten, noch mehr aber, um das Gemüt früh an Wohlklang und Rhythmus zu gewöhnen, was die neuere Pädagogik schon oft sehr lebhaft gefühlt.

Man kann es überhaupt nicht genug wiederholen: Kunstgenuss ist einer Nation durchaus unentbehrlich, wenn sie noch irgend für etwas Höheres empfänglich bleiben soll . . . (Seite 323 ff.)

²⁶⁾ Olymp. Ges. Elfter, 95.

soll sie nicht ausarten und dauernd Schaden nehmen. — Es ist also alles daran zu setzen, daß sie befähigt werde, das uns überkommene Erbe fürder in Treue zu hüten und zu fördern. Deshalb sei nochmals auf die Griechen, die Livius (Röm. Gesch. XXXIX, B. 8) „das unterrichtete Volk der Erde“ nennt, hingewiesen, weil sich im Leben der Griechen ihre Kunst, in ihrer Kunst ihr Leben widerspiegelt, indem, wie Cramer (Gesch. der Erzieh. etc. Bd. II, S. 67) sagt, das eine dem andern entblüht und sich in gegenseitiger Wirksamkeit schafft und bildet. Als Erzieher dieses Volkes erscheinen aber in erster Linie seine Dichter, die man „Väter der Weisheit“ nannte. Wir kennen als solche Orpheus und Musäus, Hesiod und Homer, die das Volk heilige Weihen lehrt, Göttersprüche³⁶⁾ aufbewahrt, die Freuden an der Annut der Natur begünstigt, den hellenischen Jüngling mit der unvergänglichen Herrlichkeit der hohen Gestalten seiner Heroenzeit durchglüht, mit den erhabenen Tugenden seiner Vorfahren befreundet und mit pietätvollem Gedenken an seine hingegangenen Ahnen erfüllt, auf daß er im Gedränge des Lebens sein besseres Selbst bewahren und sein eigenes Leben verschöneren lerne. Denn man grub, so vernehmen wir Isokrates (Areop. 16),³⁷⁾ die Gesetze der Scham und Sittlichkeit in den empfänglichen und fruchtbaren Jugendboden ein und war fest überzeugt, daß man nicht die Hallen mit den Gesetztafeln, sondern die Seelen mit dem Bilde der Gerechtigkeit erfüllen müsse. Bedeutsamer ist an dieser Stelle noch des großen Stagiriten Wort. Aristoteles sagt nämlich vom Standpunkte der Griechen aus sehr richtig: daß Maler und Bildhauer die Tugend auf eine wirksamere Weise lehren als die Philosophen durch ihre Vorschriften, und daß jene zur Bekehrung der Lasterhaften geeigneter sind, als die besten Doktrinen der Moral ohne eine solche Hilfe.

³⁶⁾ Areopagitikus 11 hebt Isokrates an: „Was zuerst die Götter betrifft — denn damit anzufangen gebührt sich — so verehrten sie diese und feierten ihre Feste . . . Nicht in großem Kostenaufwande, glaubten sie, bestehe die Frömmigkeit, sondern darin, (daß sie nichts von den Herkömmlichen aufheben,) daß man nichts Ändere an dem, was die Voreltern überliefert hatten.“

³⁷⁾ Auch sehe man da zu, was Abschnitt 14 u. 15 gesagt ist.

Da wir so gerne bewundernd zu den Griechen hinschauen, was schon darin begründet liegt, meint Curtius,³⁸⁾ daß sich hier, durch den eignen hohen Geist geläutert und veredelt, die Errungenschaften Vieler gleichwie in einem geistigen Mittelpunkte vereinigt finden; darum beachten wir auch wohl, mit welcher Strenge gerade dort die Jugend geleitet wurde; hat es doch eine Zeit gegeben, in welcher dem, der sich durch feile Lüste erniedrigte, der Zugang zum Staatsdienste dauernd verschlossen blieb.³⁹⁾

Sollten wir ihnen, die uns so oft schon Vorbild gewesen, deswegen nicht auch darin nacheifern müssen, damit durch die bildende Kunst die Religion gefördert, das Gefühl für das Sittliche und Gute vermehrt und lebendig erhalten, und so unser Volk durch die sanften Eindrücke des Schönen für die Tugend erwärmt und gegen das Laster gewappnet werde?

In Betrachtung dieser Verhältnisse spricht Isaias zu den Lehrern und Jugendleitern ein bitter-ernstes Wort, das man Kap. 56, 10, 11 nachlesen möge.

Schließen wir mit einer eben so offenen wie freundlichen Mahnung, die wir den „Goldenen Sprüchen“ des Schi-king, nach Rückerts Übersetzung, entnehmen:

I

„Trachte, daß dein Äußeres werde
„Glänzend, und dein Inn'res rein;
„Jede Miene und Geberde,
„Jedes Wort ein Edelstein.

.

IV.

„Nicht den leichtesten Fehler kannst du hegen,
„Der mit schwerem Schaden dich verschone;
„Doch auch nicht die kleinste Tugend hegen,
„Die sich dir nicht zwiefach lohne.“

(S. 312.)

Düsseldorf.

Franz Gerh. Cremer,
Historienmaler.

³⁸⁾ „Der Weltgang der griechischen Kultur.“ Rede vom 1. Juni 1853. — Gesammelte Reden und Vorträge. (Berlin 1892, Verlag von Willh. Hertz.) — Bd. I, IV, S. 61.

³⁹⁾ „Geschichte der Erziehung und des Unterrichts im Altertum“ von Friedrich Cramer. (Elberfeld 1832, im Verlage bei Carl Joseph Becker.) — Bd. I, S. 237. —

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXVI. (Mit 6 Abbildungen.)

46. Drei Mefskelche des XIV. Jahrh. aus Stahl, Paderborn, Bützow (Katalog Nr. 673a, 588, 319).

Die hier abgebildeten Kelche, welche sich auf den Beginn, die Mitte und den Schluß des XIV. Jahrh. verteilen, haben den nicht mehr allzuhäufig anzutreffenden Vorzug, daß sie sich noch in der ursprünglichen Fassung befinden, also noch die alte Vergoldung besitzen, sowie die erste Befestigungsart, die stets in der allerdings sehr primitiven, aber doch langbewährten Einführung eines Stiftes durch den Unterschaft und die innere Büchse bestand, bis die Renaissance allmählich die Schraube einführte.

I. Sehr gute Verhältnisse, große Handlichkeit, einfache, aber sehr würdige und wirkungs-

goldeten Medaillons ist der Grund nielliert, mithin diese, ohnehin damals seltener verwendete Technik, gerade durch die Vergoldung, erschwert. Die Reihe beginnt mit der Majestas Domini, dem breit behandelten, sitzenden Heilande, der mit hoch erhobener Hand segnet und in der Linken weitab das Buch hält. — In der Verkündigung steht der Engel mit der Weltkugel vor der an ihrem Sedile neben der Spindel stehenden, von der dextera manus Dei gesegneten Jungfrau. — In der Geburt liegt Maria mit dem Kind unter Och und Esel, während Joseph schläft. — Im Gastmahl erscheint Maria Magdalena. — In der Kreuzigung kniet der Donator, von dessen Bild zum Rand die eingravierte



volle, aus aufgelötetem Blattwerk und gravierten Darstellungen sich zusammensetzende Ornamentik zeichnen diesen 17 cm hohen Kelch aus. Die untere Partie bis zur Kuppe wird noch von romanischen Reminiszenzen beherrscht: unten die flache Kehle, der trichterförmige Fuß, der runde Knauf in Form einer gedrückten Kugel, und namentlich der kurze Schaft mit seinen wulstartigen Ringen, und seiner palmettenartigen Schale für die eiförmige Kuppe, während diese selbst bereits die volle Gotik zeigt. Sechs aufgelegte und eingefügte, von Perlstab umrahmte Medaillons schmücken den flachen Fuß, und die Zwickel zwischen denselben sind durch aufgeschmolzene Stengel mit Weinlaub und Lilie, die zu einer Art von Andreaskreuz mit Längsbalken sich zusammensetzen, ganz vortrefflich gefüllt und so ihrer Isolierung enthoben. An den gut gezeichneten und kräftig gravierten, fast gemeißelten, ver-

Majuskelschrift † GODEFRIDVS ausgeht. — In der Auferstehung steht auf dem geschlossenen Grabe zwischen vier Leuchtern über einem schlafenden Wächter der Heiland. — Diese Szenen sind mithin sämtlich auch im Sinne der spätromanischen Symbolik aufgefaßt, und auch die Zeichnung verrät überall den Anschluss an die dieser Zeit eigentümliche Behandlung. — In derselben Stilart und Technik sind die acht Köpfe gehalten, welche die runden, ebenfalls durch aufgelötete Weinblätter geschiedenen Pasten des Nodus in vortrefflicher Wirkung verziern: Christus, Petrus, Paulus, ein gekrönter Heiliger und vier männliche Köpfe. — Zwanglos und in vortrefflicher Vermittlung dieses oft durch seine Öde verletzenden Überganges wächst aus dem Schaft die knapp gehaltene Schale heraus, die der Kuppe unten als Fassung dient. — Die Glanzzeit der mittelalterlichen Goldschmiedekunst

hat unsern Tagen nicht manchen Kelch vermacht, der in so hohem Maße wie dieser für die Nachbildung sich empfiehlt. — Die hinter dem Kelch aufgestellte, weil seinen Gebrauch teilende Patene mit vertiefter Fläche und auf dem Rande ausgespartem Kreuzmedaillon, dessen Form auf das Ende des XIV. Jahrh. hinweist, gehört mithin nicht der Ursprungszeit des Kelches an.

II. Diesen 19,3 cm hohen, silbervergoldeten Kelch charakterisieren außer seiner sorgfältigen Technik ungewöhnliche Breite, große Einfachheit und gute Verhältnisse. Der Fuß hat ganz schmale, flache Hohle, glatten, runden Trichter und ringförmigen Schaft, dem vier Rosetten unter- wie oberhalb des mächtigen Nodus ausgespart und eingraviert sind. Der letztere in Ananasform zwölftelig gestaltet, erscheint durch diese rippenförmig einschneidenden Gliederungen leichter, als sein enormer Durchmesser vermuten lassen sollte, und bildet ein das Auge sehr befriedigendes Gegengewicht gegen die halbkugelförmige, ganz glatte Kuppe, die 15 cm im Durchmesser hat, bei einer Tiefe von nur 7 cm. — Denselben wuchtigen Eindruck macht die dazu gehörige, mit demselben eingravierten Kreuz verzierte Patene, 18,2 cm im Durchmesser, ungewöhnlich dick und in derbem Vierpafs vertieft.

III. In den »Kunst- und Geschichtsdenkmälern Mecklenburgs« Bd. IV, S. 66 u. 67 hat Schlie diesen Kelch der Stadtkirche von Bützow veröffentlicht, der 17,5 cm hoch und in Silber belassen ist bis auf die vier den Fuß verzierenden, gegossenen Figürchen, die je in eine ausgeschnittene und hinterlegte Nische gebettet sind mit rundem Schluß und Säulen- bzw. Krabben-Einfassung. Die sitzende Gottesmutter hat das nackte Kind gerade vor sich, in älterer Reminiscenz, und die drei Könige füllen stehend die anderen Nischen: der erste, ohne Krone,

mit dem eingravierten Spruchband *jasper fert mirra*, der zweite mit dem Spruchband *ius melchior*, der dritte, ebenfalls gekrönt, mit *balasar aurum*. Ein Wappenschildchen mit Fuß und der Unterschrift *her. hinrik wulf* bezeichnet den Stifter. Der runde Schaft ist mit drei gestanzten Drolerien: Tierleib mit weiblichem Kopf geschmückt, der Knauf schematisch mit sechs kleineren Pasten, die birnförmige Kuppe auch im Inneren nicht vergoldet. Die technische Ausführung verrät keine besonders geübte Hand, so daß der Kelch näheres Interesse nur beansprucht durch die originelle Art der Fußverzierung, die auf den Schluß der hochgotischen Periode und auf heimischen Ursprung hinweist. **Schnaigen.**



47. Spätgotische Agraffe einer St. Sebastianusbruderschaft (Katal. Nr. 3171).

In Silber ausgeführt und teilweise vergoldet hat dieser, vom Niederrhein kommende

Schützenschmuck von 11 cm Durchm. auf der Rückseite die eingravierte Zahl XXI, die vielleicht auf dessen Ursprung im Jahre 1521 zu deuten ist. Der Rand ist ausgekerbt und Perlstäbe


fassen den in verschnittenem Laubwerk bestehenden Rahmen ein, der sehr durchsichtig und doch hinreichend dicht, kühn geworfen und doch maßvoll wirkend, vergoldet von der silbernen Hohl gut sich abhebt. Auf dem durch Aufbucklung bewirkten und flinkierten Hügelterrain stehen unter einem Volutenornament in ausgesprochenen Renaissanceformen die gegossenen Standfigürchen des hl. Sebastianus, der hl. Katharina und des hl. Viktor. — Als kunsthandwerkliche Leistung von einem gewöhnlichen Silberschmiede des Niederrheins ausgeführt, beweist dieses einfache und doch so gefällige wie wirkungsvolle Schmuckstück, welche Fertigkeit die Werkstattstraditionen den Meistern am Ende des Mittelalters beigebracht hatten. **Schnaigen.**

Zur marianischen Symbolik des späteren Mittelalters.

Defensoria inviolatae virginis b. Mariae.

(Mit 8 Abbildungen.)

II.

 In treffliches Analogon zu den Brixener Bildern bietet sich uns in den Türen des Nordportals der Stiftskirche in Altötting, die erst jüngst durch Hager eine eingehende Würdigung und Erklärung gefunden haben.¹⁾ Wenn gleich diese Türen bereits der Frührenaissance sich zuneigen, so verharret ihr symbolischer Bilderschmuck noch ganz in der Anschauung des Mittelalters.

Die Altöttinger Türflügel (Abb. 1) geben in ihrer unteren Hälfte in je vier rautenförmigen Feldern die Reliefbrustbilder der vier großen Propheten und ihnen entsprechend jene der vier großen Kirchenväter mit den Evangelistensymbolen, also „die Träger der alt- und neutestamentlichen Offenbarung und Heilslehre“. Die obere Hälfte zieren vier Hochrelieffiguren der Patrone des Hochaltars und der Titelheiligen der Kirche, die Jungfrau Maria, St. Ursula, St. Philippus und St. Jakobus. In die verschiedenen Zwickelfüllungen sind Drollerien gesetzt, sechs der Füllungen aber enthalten „symbolische Tierbilder, die sich auf das Geheimnis der jungfräulichen Mutterschaft Mariä beziehen, wodurch Maria als Hauptfigur hervorgehoben wird“. Die sechs Symbole sind der Pelikan, der Phönix, der Löwe, der Bar, der Straufs und das Einhorn. Für das Einhorn bietet sich uns in Brixen keine Parallele, wohl aber auf dem Schleifheimer Bild. Dieses gibt auch die Erklärung:

Si unicornus in sinu virginis domatur,
Cur deus in utero Mariae non humiliatur.

Eine andere häufigere Form, die wir einer Handschrift der Münchener Hof- und Staatsbibliothek (cod. lat. 18077) entnehmen, lautet: *Kynoceron si virgini se inclinare valet, Cur verbum patris celi (auch celi) virgo non generaret.*

¹⁾ v. Bezold, Kiehl u. Hager, „Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern“ I. S. 2316 und 2645. Ohne wügend Kenntnis von den dort beigegebenen Untersuchungen Walcheggers über die Malereien des „Kreuzganges am Dom zu Brixen“ (1895) zu besitzen, erkannte ich gleichfalls gelegentlich einer Studienreise im August 1903 die betreffenden Zwickelbilder im Domkreuzgang zu Brixen als einen Schlüssel zur Erklärung der sechs symbolischen Darstellungen auf den Altöttinger Türen.

Die Darstellung dieses Symbols beschränkt sich in Altötting aus räumlichen Gründen auf das Einhorn allein ohne die Jungfrau. Dieselbe Ursache liefs wohl auch bei dem Straufs die Sonne, die die Eier ausbrüten soll, in Wegfall kommen. Zwar hat der Vogel gar keine Ähnlichkeit mit einem Straufs, doch kann man dies schliesslich auf die Unkenntnis des Künstlers, dem dieser Vogel jedenfalls fremd war, setzen. Erblicken wir in dem Vogel wirklich einen Straufs, so würde das Bild aber auch ohne die Sonne sich sehr wohl deuten lassen durch eine Stelle in Konrads von Würzburg „Goldener Schmiede“ (ed. Grimm Vers 528). „Mit der gesichte kan der struz sin eier schöne brüeten“. Dies letztere Bild lafst sich den seltsamen Erzeugungsgleichnissen sehr wohl angliedern, und in der starken Neigung des Kopfes des Vogels nach dem Nest auf der Altöttinger Darstellung erscheint die Deutung nach dieser Anschauung nicht ganz ausgeschlossen, umsoher als eine verwandte Darstellung in Osnabrück (s. u.) wiederkehrt. Auch dort fehlt die Sonne, die Gestalt des Straufs ist aber überraschend charakteristisch gebildet. Jedenfalls unterliegt es keinem Zweifel, das die Symbole auf die Jungfräulichkeit der Mutter Christi hinzielen; an einem Orte so hervorragender Marienverehrung wie Altötting liegt die bildliche Verkörperung des Themas ohnedies sehr nahe. Hager erblickt mit Recht in den Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Könige auf den Flügeln des Südportals der Altöttinger Stiftskirche eine Fortsetzung des auf den Flügeln des Nordportals angeschlagenen Themas und nennt beide Türen „ein schönes und interessantes Beispiel der tief sinnigen christlichen Symbolik des Kirchenportals“. Noch sinniger, reicher und monumentaler behandelt denselben Stoff das Prachtportal der Westfassade von St. Lorenz in Nürnberg. Gegenüber den Altöttinger Türen wird hier Maria als die Hauptfigur schon dadurch besonders hervorgehoben, das sie in die Mitte der ganzen Portalanlage gerückt wurde. Sie bildet den Schmuck des Mittelpfeilers, „die Stütze der Doppeltüre gleichsam der ganzen Kirche“, sagt sehr treffend Rettberg.²⁾ Über den Sturzbalken der beiden

²⁾ Nürnbergs Kunstleben. (1854) S. 20.

Türen erheben sich zwei spitzbogige Tympana mit Szenen aus dem Leben Maria bzw. Christi, zunächst, analog dem Südportal in Altötting, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, ferner der bethlehemitische Kindermord³⁾ und die Flucht nach Ägypten. Die Zwickel der Bogenfelder füllen vier Propheten. Über den beiden Tympanen der Doppeltüre erhebt sich aber das große Bogenfeld, dessen Bilderschmuck die Fortsetzung der Heilslehre, die Passion und das jüngste Gericht, umfaßt. In der Mittelachse, genau über Maria, der Mutter des Erlösers, sieht man Christus am Kreuzestamme und darüber den richtenden Gott Vater, zu dessen Füßen Johannes und Maria knien. Die Türe ist in Wahrheit ein Hymnus auf Maria, durch die das Heil in die Welt kam. Für unser Thema ist aber jedenfalls von größter Wichtigkeit, daß auch schon in dieses erste hervorragendere plastische Werk des XIV. Jahrh. in Deutschland gleichfalls Tiersymbole in der für die jungfräuliche Mutterschaft Maria eigenen Bedeutung einbezogen wurden. Die beiden Sturzbalken nämlich, über denen sich die Tympana mit den Marienszenen wölben, werden von vier Konsolen gestützt, welche an der linken Türe links den aufsteigenden Phönix, rechts den seine Jungen erweckenden Löwen, an der rechten Türe links den sich aufopfernden Pelikan, rechts (beschädigt) den Strauß darstellen. Bis jetzt haben diese Symbole m. W. noch nirgends Beachtung gefunden. Die Stellung der Maria mit dem Kinde, inmitten der Symbole, deutet demnach noch mehr als die Altöttinger Türen darauf hin, daß die ursprüngliche Deutung dieser Symbole vollständig fallen gelassen, und daß der Gehalt des Wunderbaren und Selt-



Abb 1. Türflügel des Nordportales der Stiftskirche zu Altötting.

samen in den Tierbildern nur als Beweis für das Wunder der jungfräulichen Reinheit der Gottesmutter herangezogen wurde. Nicht ohne Belang dürfte es sein, daß auch in der Lorenzkirche in Nürnberg auf dem Epitaph des 1464 verstorbenen Theologieprofessors Schon, auf welches bereits Alwin Schultz in seiner *Legende vom Leben der Jungfrau Maria* (1878) S. 50 hingewiesen hat, ein Zyklus marianischer Symbole wiederkehrt.

Aus den bisher besprochenen Beispielen des Tierbilderkreises konnten wir entnehmen, daß die Deutung der Sinnbilder eine verschiedene sein kann, und daß naturgemäß das Wie und Wo für die einzuschlagende Auslegung in Betracht zu ziehen ist. Am schwierigsten lassen sich die Sinnbilder da richtig deuten, wo sie einzeln und scheinbar ohne irgend einen bestimmten Anknüpfungspunkt auftreten. So findet sich z. B. auf der äußeren Sohlbank des nordöstlichen Fensters des Chores der St. Gumbertuskirche in Ansbach die bekannteste dieser Darstellungen, der Löwe mit den Jungen. Da keine nachbarlichen Beziehungen auf Maria

hinweisen, vielmehr das Bildwerk ganz vereinzelt am Chor erscheint, so liegt der Gedanke der ursprünglichen Deutung nahe. Trotzdem glaube ich ihn ablehnen zu dürfen im Hinblick darauf, daß das St. Gumbertusstift dem Marienkultus sehr nahe stand. Kurfürst Friedrich I. von Brandenburg hatte am 26. Sept. 1435 auf dem Marien- oder Harlungerberg bei Altbrandenburg ein Prämonstratenser-Kloster gegründet, welches mit der dortigen Marienkirche verbunden wurde, und dessen Klosterbrüder die Aufgabe hatten, bei Tag und Nacht durch Messen und Lobgesänge Maria, die Himmelskönigin, zu feiern.⁴⁾

³⁾ Hiernach ist Lübke, »Gesch. d. Plastik II« (1880), S. 498, welcher diese Darstellung für ein Urteil Salomonis hält, zu berichtigen.

⁴⁾ Für dies und die folgenden historischen Angaben vgl. Julius Meyer, »Die Schwanenordenskapelle bei St. Gumbertus in Ansbach« (1900) S. 8 ff

Am 29. September 1440 folgte die Gründung der Bruderschaft des „Ordens Unserer lieben Frauen zum Schwan“ und die Ernennung der ebengenannten Marienkirche zur Mutterkirche des Ordens. Schon 1437 waren Kurfürst Friedrich I. und seine Söhne Friedrich II. und Albrecht Achilles der schwäbischen Ritterschaft des St. Georgenschildes beigetreten, die sich „Maria, der hochgelobten Himmelskönigin, zu Lobe“ gebildet hatte. Mit diesem Eintritt in die Ritterschaft hängt es zusammen, daß Albrecht Achilles dann eine dem hl. Georg gewidmete Kapelle bei St. Gumbertus in Ansbach erbaute, welche später

Zeit, als die Altöttinger Türen entstanden. Mit dem ersten Viertel des XVI. Jahrh. hört die Anwendung dieser auf Maria bezüglichen Tiersymbole auf; man darf dies wohl auf Rechnung des großen Glaubenssturmes setzen.

Wir konnten beobachten, daß sich die bildende Kunst in den meisten Fällen auf vier bis sechs derartiger Möglichkeitsbeweise beschränkte; die umfangreichste Behandlung des Themas in der angewandten Kunst lernten wir in den Deckenbildern der siebenten Arkade des Brixener Kreuzganges kennen, in der wir neben dem dem Physiologus entnommenen Beispielen noch Stoffe der antiken Sage als Be-



Abb. 2 u. 3. Miniaturen des (Defensorium B. M. V.) cod. lat. 1807 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

(1457 bis 1460) zur Tochterkirche des Ordens für Franken erhoben wurde. Markgraf Albrecht errichtete 1484 eine reiche Stiftung, die in der Hauptsache den Ehrungen der Jungfrau Mariä in der Mutterkirche des Ordens entsprach. Hieraus erhellt zur Genüge, wie hoch entwickelt der Marienkultus bei St. Gumbertus gewesen sein muß, und hieraus dürfte sich wiederum leicht erklären, warum man bei dem Neubau des Chores der alten Kirche (1501 bis 1523)⁵⁾, der heute fälschlich Schwanenritterkapelle genannt wird, das auf die jungfräuliche Mutter zu beziehende Symbol des Löwen mit den Jungen anbrachte, ungefähr also zu der

weise herangezogen sehen. Schon die regelmäßige Wiederkehr bestimmter Szenen, mehr aber noch die den Brixener Bildern beigefügten Verse legten mir die Vermutung nahe, daß wir selbst in den zwölf Brixener Gleichnissen nicht die Vollzahl der Beweise für die Virginitas inuiolata B. M. besitzen dürften. Die Vermutung fand Bestätigung durch die Herbeziehung mittelalterlicher Handschriften, sogenannter „Defensoria beatae Mariae virginis“, die wir schon mehrfach zur Ergänzung der fehlenden Verse beziehen konnten. Die mir bekannten Defensorien schwanken zwischen 42 bis 46 Variationen des bekannten Themas. Da der Wert und die Bedeutung dieser Defensorien für die christliche Symbolik des Mittelalters bisher noch nicht genügend gewürdigt wur-

⁵⁾ »Anzeiger f. Kunde d. deutschen Vorzeit« XIV (1867) S. 42.

de,⁶⁾ erscheint es angezeigt, auf einige handschriftliche Exemplare von solchen näher einzugehen. Es finden sich deren auf der Münchener Hof- und Staatsbibliothek vier, von denen eines nicht illustriert ist, während drei mit Miniaturen geziert sind. Das erste Exemplar (clm. 4163), eine Handschrift des XV. Jahrh., gibt ein solches Defensorium auf fol. 102 bis 104; dies begnügt sich mit 42 Belegen in Form von je zwei leoninischen Versen, die zum Teil mit den Beischriften der Brixener Bilder übereinstimmen. Die zweite Handschrift (cgm. 3974), geschrieben zwischen 1446 bis 1466, gibt das Defensorium in ein „Speculum humanae salvationis“ einbezogen (S. 92—113).⁷⁾ Dieses Defensorium behandelt das Thema, von lateinischen und deutschen

⁶⁾ Heider verweist nur flüchtig auf den Frühdruck (Blockbuch) eines solchen Defensoriums in der Gothaer Bibliothek v. J. 1471, („Mittel. d. Zentralkomm. I (1856) S. 8), dem Jacobs eine literargeschichtliche bzw. bibliographische Untersuchung gewidmet hatte (Jacobs und Ukert: „Beiträge zur älteren Literatur“, I, 1835, S. 98). Ferner Weigel-Zestermann, „Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift“, II (1806), 147 ff.

Kurz vor Drucklegung dieser Abhandlung, zu der mich zunächst die Althöttinger Türen und die Brixener Gemälde anregten, wurde ich durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Dr. Leidinger, Sekretärs der königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München, auf den Aufsatz aufmerksam gemacht, den v. Schlosser neben andern „Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter: auch dem Defensorium inviolatae virginitatis b. Mariae gewidmet hat im „Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“, Bd. XXIII (1902) S. 287. Den Schwerpunkt seiner Untersuchung verlegte der verdienstvolle Forscher, ausgehend von einer Miniatur der ehemaligen Ambraser Sammlung, auf dieses Blatt, das Schleifheimer Bild, die Handschrift cod. lat. 18077 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek und einige Blockbücher. Insofern als ich, einerseits von dekorativen Bildwerken marianischer Symbolik ausgehend, zu den Defensorien B. M. V. als einer Art Quelle für jene gelangte und den Zusammenhang der Bildwerke mit den Handschriften darzulegen versuchte, andererseits noch weitere einschlägige Handschriften in Betracht zog, dürfte meine Untersuchung geeignet sein, die Ergebnisse v. Schlossers zu erweitern, wie ich in diesen eine wertvolle Ergänzung meiner Ausführungen erblicke. Mit Rücksicht auf die Erörterungen v. Schlossers sah ich mich veranlaßt, in der Besprechung der Münchener Defensorien einige Kürzungen vorzunehmen.

⁷⁾ Fr. X. Kraus erwähnt in der „Geschichte der christl. Kunst“, II (1897), S. 270 ähnliche Handschriften in Krensmünster, Köln, Wien (Hofbibliothek und Ambraser Sammlung), die gleichfalls einschlägiges Material zu enthalten scheinen.

Versen begleitet, in 43 kolorierten Handzeichnungen in runden Medaillons von ungefähr 14 cm Durchmesser. Auf der Rückseite des Blattes mit dem ersten Gleichnisse ist eine Geburt Christi dargestellt. Der künstlerische Wert der Zeichnungen ist nicht sonderlich hochstehend, umso mehr aber verdient die Handschrift noch wegen des übrigen Inhaltes besondere Berücksichtigung für die Erforschung und Deutung des mittelalterlichen Bilderkreises. Ein weit höheres künstlerisches Können spricht aus dem Defensorium B. M. V. des clm. 18077. Es ist einem „De laudibus s. crucis“ von Rabanus Maurus angehängt auf fol. 51—56. Jede Seite zeigt vier der Möglichkeitsbeweise, die letzte Seite nur zwei; in Summa sind es also 46. Unsere Abbildungen 2 und 3 geben einige Beispiele der oft höchst merkwürdigen Bildchen; für weitere sei noch auf die Illustrationen bei Riehl⁸⁾ und v. Schlosser hingewiesen. Die einzelnen Miniaturen sind fleißig durchgeführt und besitzen eine ursprüngliche Frische, so daß man geneigt ist, sie als originale Kompositionen des Schreibers anzusehen, nämlich des Fraters Anthonius in Kloster Tegernsee.⁹⁾ Auch diese Handschrift gibt die Szenen in Medaillonform mit einem Durchmesser von 9,5 cm, begleitet von je zwei lateinischen Versen. Die Handschrift entstand 1459. Unzweifelhaft abhängig von diesem Manuskript, wenn nicht beide Handschriften auf ein gemeinsames, uns nicht bekanntes Original zurückgehen, ist clm. 706. Wie clm. 18077 enthält er bis auf die Seitenzahl genau Rabanus Maurus' „De laudibus s. crucis“ und auf fol. 50—56 ein Defensorium B. M. V. Er ist geschrieben 1472 von Fr. Maurus in Kloster Ebersberg. Seine rein künstlerische Qualität steht entschieden hinter jener seines Vorbildes zurück. Wenn auch die Anordnung der einzelnen Bilder vollständig, selbst bis auf das gleiche Größenverhältnis (Durchmesser 9,5 cm) beibehalten ist, so offenbart sich doch in allem, in Zeichnung und Farbe, und namentlich in den Gesichtern eine sehr schwache Hand. Ein das Defensorium einleitendes, die ganze Seite einnehmendes Bild der Geburt Christi, das bei clm. 18077 heraus-

⁸⁾ Die künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung der Handschrift hat B. Riehl dargelegt in den „Studien zur Gesch. der bayr. Malerei des XV. Jahrh.“ (Oberbayer. Archiv II, (1895—96), S. 98 ff.

geschnitten ist, ist bei clm. 706 erhalten.⁹⁾ Dieses, wie wir also beobachten, in der Regel in die Defensorien einbezogene Bild läßt uns einen Zweifel entkräften, den Jacobs¹⁰⁾ bei der Besprechung eines 1471 gedruckten Defensoriums der herzogl. Gothaischen Bibliothek äußert. Er glaubt die Zugehörigkeit eines Holzschnittes mit der Geburt Christi zu dieser Inkunabel zurückweisen zu dürfen, obwohl er vom gleichen Formschneider wie die Exempel herrührt, weil das Bild nicht aus den Quellen wie jene geschöpft sei und keine Verteidigung Maria enthalte. Unsere Handschriften aber belegen unzweifelhaft, daß die Darstellung der Geburt dazu gehört als das Leitmotiv für alle folgenden Variationen. In knapper, augenfälliger Weise bekunden ja, wie wir sahen, dasselbe auch das Schleifheimer Bild und die Brixener Fresken. Wie oben ersichtlich, gehören die von uns herangezogenen Defensorien alle der zweiten Hälfte des XV. Jahrh. an. Wenn nun auch schon im XIV. Jahrh. (Nürnberg, St. Lorenz) derartige Sinnbilder begegnen, so muß und darf nicht daraus geschlossen werden, daß den Bildnern schon damals solche Kompendien als Anhaltspunkte gedient haben. Für die geläufigeren bedurfte es ja kaum eines solchen. Nach dem Schlusssatz des oben erwähnten Blockbuches der Gothaer Bibliothek hat dieses Defensorium Franziscus de Retza, so benannt nach der Stadt Retz in Niederösterreich, ein Predigermonch, Doktor und Professor der Theologie, gest. 1425, „aus einzelnen bei den älteren Kirchenlehrern zerstreuten Elementen zusammengesetzt“.¹¹⁾ Ob die Münchener Hand-

schriften auch auf Franziscus de Retza zurückgehen, läßt sich nicht mit absoluter Sicherheit behaupten, erscheint aber für die Codices lat. 18077 und 706, die sich mit dem Druck zwar nicht in bezug auf die Reihenfolge, aber doch hinsichtlich der Wahl der Gleichnisse ziemlich decken, für wahrscheinlich; nur ein Gleichnis (Jupiter) fehlt, dafür werden drei andere eingeführt. Man kann also wohl annehmen, daß vor Franziscus de Retza den bildenden Künstlern nur vereinzelte Beispiele vorgelegen haben. Auf eine Besprechung sämtlicher in den Defensorien aufgeführten Gleichnissen heißt uns schon der Raum verzichten. Dies bedeutet eine Abhandlung für sich. Es genügt, darauf hingewiesen zu haben, daß die Defensorien für den marianischen Bilderkreis des Mittelalters wertvolle Aufschlüsse geben können.

Nach dem exakten Titel der Handschriften empfiehlt es sich, derartige größere Werke der angewandten Kunst, wie wir sie in Brixen und Altötting kennen gelernt haben, der Kürze halber gleichfalls Defensoria B. M. V. zu benennen. Mit den bisher behandelten Beispielen solcher ist sicherlich noch lange nicht die Zahl derselben erschöpft, das konnte auch gar nicht in der Absicht dieser Untersuchung liegen. Sie wollte vielmehr eine Anregung zu weiterer Nachforschung bieten. Mit Hinblick auf derartige Bilderdefensorien wird manches Werk der mittelalterlichen Kunst in seiner tief sinnigen Symbolik erst ganz verstanden werden können, und zu dem rein kunstgeschichtlichen oder künstlerischen Wert desselben tritt noch, diesen oft bei weitem übertreffend, die ikonographische Bedeutung des Objektes. — Von dem vorstehend dargelegten Gesichtspunkte aus soll noch in bezug auf zwei unserem Bilderkreise angehörige Werke der Gotik eine Erklärung versucht werden, um zu zeigen, wie derartige marianisch-symbolische Zyklen, ähnlich wie bei den beiden Türpaaren in Altötting oder bei dem Portal von St. Lorenz in Nürnberg auch in Gegenstände der kirchlichen Inneneinrichtung einbezogen wurden.

(Schluß folgt.)

München

Philipp M. Halm.

⁹⁾ Der intakte Zustand der Kopie (clm. 706) weist die von v. Schlosser, »Jahrb. d. allerb. Kaiserhauses« XXIII (1902) S. 289 aufgestellte Möglichkeit, dass in clm. 18077 acht Darstellungen fehlen, zurück. Es fehlt eben die Hauptdarstellung der Geburt Christi.

¹⁰⁾ Jacobs u. Ukerl, »Beiträge etc.« I (1835) S. 107.

¹¹⁾ Vgl. auch Weigel-Zestermann, »Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift« II (1867), 117 ff., Hurter, »Nomenclator«, Oeniponte 1899 IV, p. 614. Nunmehr auch die eingehende Abhandlung bei v. Schlosser a. a. O., S. 295, nach welcher Franziscus de Retza schon 1421 starb. Die meisten dieser „Elemente“ der verschiedenen Defensorien gehen auf Isidorus hispalensis, Alanus ab insulis, Albertus magnus und Augustinus zurück; zu weiteren Belegen werden

Gregorius, Justinus, Ovidius, Petrus Commestor, Sigbert de Gembloux, Terentius, Valerius Maximus und Vitruvius herangezogen.

Misericordia-Bilder.

Bekanntlich suchte das Mittelalter seit dem XIV. Jahrh. das große Leiden des Herrn in einer ergreifenden Darstellung wiederzugeben, von Mittelitalien bis nach Norddeutschland, sei es als Wandbild oder zum Schmucke der Predella an den Altarwerken. In Tirol allein zählt man heute noch trotz des fast gänzlichen Ausverkaufs aller beweglichen Kunstwerke mehrere Bildtafeln und an 20 Fresken, wo der „große Schmerzensmann“ dargestellt wird. Im Kreuzgange am Dome zu Brixen und in der Kirche von Terlan kehrt dieses beliebte Andachtsbild der Alten zweimal wieder. Bald sieht man den leidenden Heiland entblößt bis auf das häufig flatternde Hüfttuch in ganzer Gestalt vorgestellt, bald im Grabe stehend oder nur als Brustbild, gemalt oder geschnitten, ein paar-mal auch in Stein gearbeitet. Bei figuren-reicheren Kompositionen finden wir Maria und Johannes in Begleitung des Leidenden, welche klagend dessen Arme leicht emporhalten; auch zwei Engel versehen diesen Liebesdienst. In Terlan halten letztere einen Teppich im Hintergrund ausgebreitet.

Eigenartig ausgebildet findet sich das Misericordiabild in ganzer Figur an eine paar Fassadenbemalungen. Die romanische Kapelle des Schlosses Weineck oder der alten Stadtburg von Bozen, frei unter denselben sich erhebend, aufsen wie innen reich bemalt, zeigt an der Fassade folgende Fresken. Links vom Portal teilt St. Martin, ein blondhaariger wunderschöner Jüngling, seinen Mantel mit dem Bettler, rechts übergibt St. Oswald seine Frau einem Pilger (vergl. die Legende). Über dem Portal nimmt die ganze Breite der Fassade eine eigenartige Szene ein: Im Vordergrund steht niedrig am Boden eine Bettstatt und darin liegt ausgestreckt, teilweise mit Tüchern bedeckt, eine schlanke, abgemagerte, männliche Figur, die Hände flehend ausgestreckt, denn Hilfe scheint dem Leidenden sehr not zu tun. Von seinem Munde geht ein Schriftband nach links zu Maria, welche in nobler Stellung von altem Meister wiedergegeben wird. Von der hl. Jungfrau zieht sich ein langes Schriftband quer rechts hinüber zu Christus der in ganz nackter Gestalt seine Wundenmale zeigt. Er sendet

auch ein Schriftband von sich aufwärts zu Gott Vater, der in erster Majestät zu oberst des Gemäldes erscheint. Zu bedauern ist, daß gar kein Wort auf den Schriftbändern zu lesen ist. Zu auferst links schließt das Ganze das Bild des Patrons der Kirche, der hl. Bischof Vigilius von Trient und rechts Anna selbdritt ab. Allgemein wird das Fresko in den Anfang des XV. Jahrh. versetzt und dem Hans Stotzinger von Bozen zugeschrieben, der sich an verwandten Wandgemälden zu Terlan unterzeichnet hat. Eine ähnliche Verbindung des Misericordiabildes mit Maria und Gott Vater kehrt am Torturm der alten Burg in Gries bei Bozen wieder, gemalt gleich, nachdem am Beginn des XV. Jahrh. diese Veste den Augustinern, die in der Nähe ihr altes Heim räumen mußten, vom Landesherrn überlassen worden war. Leider hat man durch dieses in jeder Beziehung tüchtig behandelte Gemälde später eine Tür ausgebrochen und davor einen Balkon gebaut. Man sieht nur noch links Katharinas Vermählung mit dem Christkinde in gar lieblicher Art und Weise, rechts den Leidensmann, der von Gott Vater gesegnet wird. Was die Mitte des Bildes hier wiedergab, ist spurlos verschwunden. Es läßt sich wiederum die Hand des genannten Meisters hier vermuten.

Die Fassade der St. Stephanskirche in Pinzolo, 6 Stunden südlich von Bozen, bietet eine dritte verwandte Szene. Hier kniet Christus neben seinem Grabe, von den Leidenswerkzeugen im Hintergrund umgeben, er zeigt flehend zu Gott Vater, auf seine Seitenwunde hin, um Gnade zu erwirken für die gegenüber unter dem Schutzmantel Mariens stehenden Hilfsbedürftigen, denn Gott Vater ist im Begriffe auf sie Pfeile herabzuschleusen. Auch hier läßt der Künstler ein langes Schriftband von der Himmelskönigin zu ihrem göttlichen Sohne hinüberflattern. Tüchtig in der Komposition wie in der Farbenstimmung und Technik erweist sich wiederum dieses Gemälde der Bozener Malschule aus dem XV. Jahrh., ob wir aber nicht an einen anderen Meister als an den genannten denken müssen, wird kaum streitbar sein.

Terlan.

Karl Atz.

Bücherschau.

Wie studiert man Kunstgeschichte? Ein Wegweiser für alle, die sich dieser Wissenschaft widmen. Von einem Kunsthistoriker. Rofaberg, Leipzig 1904. (Preis 80 Pf.)

Bei der im letzten Jahrzehnt, nach Aufgäbe der Zeitströmung, sehr gewachsenen Vorliebe für das Studium der Kunstgeschichte als Berufsfach erscheint eine Aufklärung über die Aussichten auf Anstellung, über die Dauer des Studiums, die Wahl der Universität und der Vorlesungen, über die Hilfswissenschaften, Betrachtung von Kunstwerken, Promotionschrift, Nebenfächer usw. wohl angebracht. Der Verfasser bietet in dieser Hinsicht manche beachtenswerte Winke, von denen der an den Anfang gestellt, daß eine gewisse Begabung vor allen Dingen nötig sei, ganz besonders hervorzuheben ist. Wer für die Kunstwerke nicht den angeborenen Blick, zugleich den ersten Willen hat, ihn durch eifriges Studium zu schärfen und zu schulen, hat nicht die Qualifikation für dieses Berufsfeld, auf dem ihr Ziel, tüchtige Vertreter und Förderer ihres Faches zu werden, nur diejenigen erreichen, welche die Gabe der „Unterscheidung der Geister“ besitzen. Und diese Gabe erweist sich im Fortschritt der Kunstwissenschaft und ihrer Aufgaben als immer notwendiger. H.

Wandern und Reisen, diese der Touristik, Landes- und Volkskunde, auch der Kunst gewidmete (bei Schwann in Düsseldorf monatlich zweimal à 50 Pf. erscheinende) Zeitschrift hat während ihres ein und einhalbjährigen Bestehens durch die Mannigfaltigkeit und Vortüchtigkeit ihrer Beschreibungen, Berichte, Erzählungen, Aufklärungen, Ratschläge, sowie durch den Reichtum und die Vortrefflichkeit ihrer Abbildungen ihre schwierige Aufgabe musterhaft gelöst. — Das mit vorliegender XII. Heft des II. Jahrgangs beschreibt den berühmten „Kaiserweg im Harz“ an der Hand der alten Urkunden und der neuen Einrichtungen. Der „Weltausstellung von St. Louis“ und ihrer Anordnung ist der zweite Artikel gewidmet, während „Die Balsaminen“ einen Einblick vergönnen in das naturwüchsige Landleben Schlesiens. „Die Berner Matschi und ihre Tracht“ bieten interessante Beiträge zur Volkskunde, und „Haydar-Pascha, der Anfangspunkt der anatolischen Bahn“ belehrt über die großen Verkehrsfortschritte auf uraltem Kulturboden. An diese aus sehr bewährten Federn stammenden, reich illustrierten Abhandlungen reihen sich vielfache, 6 Seiten umfassende Notizen über Verkehr, Vereinswesen, Hochtouristik usw., die vornehmlich das Wandern fördern und erleichtern sollen, für welches das Bedürfnis nach Belehrung und Anleitung immer mehr in den Vordergrund tritt. Nach dieser Richtung wird daher die sehr empfehlenswerte Zeitschrift wohl immer mehr ihr Ziel verfolgen. Schönigen.

Die „Alte und Neue Welt“ (Verlag von Benziger & Co., monatlich 2 Hefte, à 35 Pf.) ist mit dem 1. Juli in den XXXIX. Jahrgang eingetreten, nach Form wie Inhalt ständig gewachsen. Romane wechseln mit Novellen, kleinere Erzählungen mit Humo-

resken, und die poetischen Beiträge werden durch Musik-Kompositionen ergänzt. Den verschiedensten Gebieten des Wissens: der Geographie und Kulturgeschichte, der Kunst und Biographie, der Literatur und Technik, sind die belehrenden Aufsätze entnommen, die auch den großen Ereignissen kirchlicher und staatlicher Art nachgehen. Wenn dazu die Beilagen für Frauen und Kinder erwähnt werden, so ist der Inhalt der einzelnen Hefte gekennzeichnet, an denen manche hervorragende Schriftsteller, weibliche wie männliche, mitgewirkt haben. — Die Form ist nicht minder ansprechend, dank vor allem einer sehr mannigfaltigen Illustration, die nach jeder Richtung hin befriedigt. — Für den neuen Jahrgang soll in dieser Hinsicht noch mehr geboten werden, indem eine Kunstbeilage, zuweilen sogar mehrfarbiger Art, jedes Heft als Hauptanziehungspunkt begleiten soll. — Die Anregung zum Abonnement ist daher aus beste begründet. H.

Thüringer Kalender 1905. Herausgegeben vom Thüringer Museum in Eisenach. Mit Zeichnungen von E. Liebermann in München. — Redaktion: Konservator Professor Dr. G. Vofs. Düsseldorf. Fischer & Franke. (Preis 1 Mk.)

Zum fünftenmal erscheint dieser reich und kräftig illustrierte Kalender, der für die Geschichte seiner Heimat die Bevölkerung interessieren soll durch Abbildungen seiner Denkmäler, wie der Baukunst, so der Kleinkünste. Auf den großen, je eine ganze Seite füllenden Monatsbildern ersehnen in derben, malerischen Zügen Burgen, Tore, Plätze des Landes mit vorwiegender Staffage, die dem Volksleben entnommene charakteristische Gestalten darstellt in den jedesmaliger Jahreszeit entsprechenden Beschäftigungen. Außerdem werden einzelne Kunstwerke der thüringischen Länder: Bauten, Reliefs, Pokale, Schmucksachen usw., an der Hand vortrefflicher Zeichnungen von den berufensten Kunstgelehrten des Landes besprochen, die hierdurch, wie durch mehrfach andere Veranstaltungen, namentlich Ausstellungen, ihren Eifer bekunden, das Volk bekannt zu machen mit den Schätzen seiner Vergangenheit und für sie ihm Liebe einzuflößen als Vorbedingung für das Bestreben, jene nach Möglichkeit zu erhalten. Die Pflege dieser idealen Zwecke zu fördern, ist dieser Kalender ungemünzt geeignet, der so objektiv wie möglich sein muß, um in die weitesten Kreise Eingang zu finden. G.

Maria Immaculata. Ein Andachtsbüchlein für das Marianische Jubeljahr 1904 zur Feier des fünfzigsten Jahrestages der Verkündigung des Dogmas der Unbefleckten Empfängnis Mariä. Herausgegeben von Ludwig Soengen S. J. Kühlen, Gladbach 1904. (Preis 30 bzw. 50 Pf.)

Von den 7 Abbildungen, welche dieses gefällige Büchlein schmücken, sind die beiden Farbendrucke kräftig und anmutig, während die Darstellung der Verkündigung des Glaubenssatzes durch Papst Pius IX. der Schärfe etwas ermangelt. Die Wappen der drei beteiligten Päpste tragen zum Dekor des farbigen Titelblattes erheblich bei. H.

Abhandlungen.

Die Wiederherstellung der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf.

I.

(Mit 11 Abbildungen.)*



seit etwa 100 Jahren hat die Vertreter der Wissenschaft und Kunst das Problem der Wiederherstellung eines Bauwerkes im Geiste geschichtlich überlieferter Baukunst beschäftigt. Wie sich die Zeit wandelte, wechselte auch der Standpunkt, der der Sache gegenüber eingenommen wurde. Dementsprechend haben auch die Wiederherstellungsarbeiten an geschichtlichen Baudenkmalern seitens des nachfolgenden Geschlechtes nicht immer eine günstige, ja auch nicht immer eine gerechte Beurteilung erfahren. Wenn in früheren Jahrzehnten der ausführende Architekt vielfach mehr seiner künstlerischen Neigung und persönlichen Geistesrichtung folgte und folgen konnte, gewann mit der Zeit eine strengere Richtung die Oberhand, welche bestrebt war, sich auf eingehende kunstgeschichtliche Studien zu stützen und mit Bewußtsein die überlieferten Kunstformen wieder anzuwenden. Dieses Bestreben hat zweifellos eine gründliche Erforschung der Werke geschichtlicher Kunst gefördert und zugleich die Wiederverwertung baugeschichtlicher Erfahrung für die Zwecke praktischer Baukunst angebahnt. In unseren Tagen darf man wohl behaupten, wird im allgemeinen der Erhaltung des vaterländischen Kunstschatzes ein gesteigertes Interesse entgegengebracht; auch seitens der Architektenschaft, welche bei der Lösung der gestellten Aufgaben beteiligt und mitzuwirken berufen ist. Allerdings machen sich zurzeit auch auf diesem Gebiete recht verschiedene Anschauungen geltend, je nachdem mehr auf die kunstwissenschaftlichen oder die künstlerischen For-

derungen Wert gelegt wird. Angesichts der großen Einbuße, welche unsere kunstgeschichtlichen Denkmäler durch unverständige und rücksichtslose Behandlung erlitten haben, erblickte man auf der einen Seite eine Hauptgefahr darin, daß die mit einer Wiederherstellung betrauten Architekten vielfach mehr dem Neumachen als dem Erhalten zuneigen und daher leicht in den Fehler des Zuvielthuens verfallen. So konnte die Meinung Raum gewinnen, es komme wesentlich darauf an, den geschichtlichen Baubestand, wenn irgend möglich, als wissenschaftliche, abgeschlossene Urkunde im unverfälschten Zustande zu erhalten; es sei daher von einem kunstgeschichtlichen Werke die Hand des Architekten möglichst fern zu halten, dem es außerhalb der geschichtlichen Schranken unbenommen sei, sich bei Neuschöpfungen in freier Weise zu betätigen. Dieser Ansicht konnte mit Recht entgegen gehalten werden, daß für ein Bauwerk, welches auf einen baugemäßen Unterhalt und auf technische Hilfe angewiesen ist, erfahrungsgemäß auch zu wenig geschehen könne; es sei vielmehr Aufgabe berufener Architekten, das Kunstwerk der Vergangenheit mit allen Mitteln wohlbewährter Technik zu erhalten und in denkbar bestem Zustande fortzuführen; ein Bauwerk sei nicht nur als wissenschaftliches Studienobjekt, sondern vielmehr auch als baukünstlerische Errungenschaft zu betrachten, die wohl wert sei, als lebensvoller Besitz und geistiges Kapital der Nachwelt überliefert zu werden.

Es haben sich in letzter Zeit auf dem umstrittenen Grenzgebiete der Wissenschaft und der Kunst die gegensätzlichen Anschauungen auffallend verschärft. Es ist daher zu besorgen, daß über diesen Grenzstreit eine Verständigung, selbst hinsichtlich der gemeinsamen Interessen erschwert wird, zumal, wenn der Kampf nicht mit der nötigen Sachlichkeit geführt wird, die Sache Schaden leide, d. h. die bestmögliche Bewahrung unserer Baudenkmäler in ihrem unabstreitbaren Kulturwert. Dieser großen und

*) Die dem Aufsätze beigegebenen Abbildungen sind dem Entgegenkommen des Herrn Provinzial-Konservators der Rheinprovinz zu danken.

bedeutungsvollen Aufgabe ist nicht mit einem Grenzwall, vielmehr mit einer Überbrückung der Gegensätze gedient, nicht mit der Zersplitterung, sondern mit der Zusammenfassung wissenschaftlicher und künstlerischer Kräfte, nur mit klarer Erkenntnis des gemeinsam zu erstrebenden Zieles mit gewissenhafter, befriedigender Arbeit.¹⁾ Wenn nun die Forderung, unserm Volke eine geschichtliche Baukunst dauernd zu erhalten, begründet ist (sie wird von den Vertretern verschiedener Richtung als berechtigt anerkannt) muß alles aufgeboten werden, um die uns überlieferten

recht zu erhalten und da wieder herzustellen, wo dieselben durch äußere Umstände oder Verhältnisse irgend welcher Art gestört oder gefährdet sind. Ausgehend von den gegebenen baugeschichtlichen Tatsachen, wird stets von Fall zu Fall zu erwägen sein, welche bauliche Mittel, welche Baustoffe und Bauformen die beste Bürgschaft für den Erfolg bieten. Bei der Auswahl dieser Mittel werden an erster Stelle die gesammelten baugeschichtlichen Erfahrungen und die daraus zu gewinnenden Lehren zu Rate zu ziehen sein; des weiteren fallen nicht nur technische, sondern auch wirtschaft-

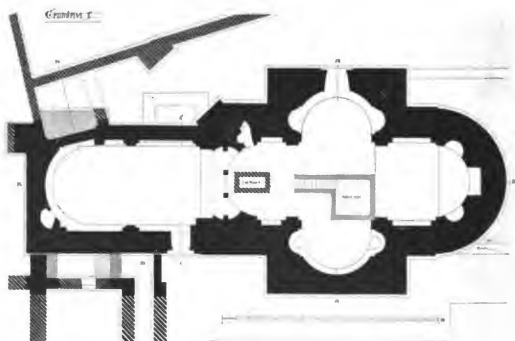


Abb. 1. Sockel-Grundriß der Unterkirche.

Werke lebensfähig und lebenskräftig zu erhalten. Es ist daher unsere Pflicht, zur Erreichung dieses Zieles zur rechten Zeit die rechten Mittel anzuwenden, welche häufig durch das Bauwerk selbst vorgezeichnet sind. Mag es sich im besonderen um eine Domkirche oder Landkirche, um ein stolzes Herrenhaus oder ein schlichtes Bürgerhaus handeln, bei allen Aufgaben der Denkmalpflege wird es stets darauf ankommen, die Lebensbedingungen, unter welchen das Bauwerk entstanden und aufgewachsen, wenn möglich auf-

liche Forderungen ins Gewicht. Im besonderen ist zu verhüten, dass ein geschichtliches Bauwerk seiner ursprünglichen Bestimmung entfremdet oder entzogen werde; andernfalls ist dafür zu sorgen, dass für das Bauwerk eine andere, angemessene Verwendung gefunden werde, welche den entsprechenden nötigen Unterhalt verlangt; denn Nutzlosigkeit eines Bauwerkes hat erfahrungsgemäß seine baldige Verwahrlosung zur Folge. Daher wird auch ein wieder hergestelltes Bauwerk dadurch am besten gesichert sein, daß es ganz bestimmten praktischen Zwecken dient. Auch können wir uns vielfach nicht immer beschränken auf die Sicherung oder Ergänzung des Baubestandes; wir müssen vielmehr in gegebenen Fällen

¹⁾ Eine Arbeitsteilung nach der wissenschaftlichen und der künstlerischen Seite kann wohl begründet sein, schließt aber ein gemeinsames Arbeitsziel nicht aus.

schon aus wirtschaftlichen Gründen auf eine angemessene Erweiterung des Bestandes bedacht sein, wie wir auch einem neu auftretenden Bedürfnis, sei es durch Umbau oder Ausbau genügen, müssen. Jedes berechnete Baubedürfnis sollte daher keineswegs unterdrückt, sondern vielmehr im rechten Sinne praktischer Baupflege geleitet und befriedigt werden.

Mögen nun bei der Wiederherstellung eines geschichtlichen Bauwerkes technische oder wirtschaftliche Erwägungen mehr oder weniger bestimmend sein, die Bauausführung muß sich stützen auf eine sichere, bauwissenschaftliche

unabhängig von der Höhe der Bausumme. Unzureichende Baumittel können gewiß für ein hülfsbedürftiges Bauwerk verhängnisvoll werden, aber auch mit bescheidenen Mitteln läßt sich in vielen Fällen schon mancher Notlage abhelfen, vorausgesetzt, daß die Mittel in sachkundiger und sachgemäßer Weise angewendet werden. Wenn aber einmal Sparsamkeit geboten ist, sollte am wenigsten an den Kosten der baukünstlerischen Leitung gespart werden. Es wäre das ein großer wirtschaftlicher Fehler, welcher in den seltensten Fällen wieder gut zu machen ist, dessen schädliche

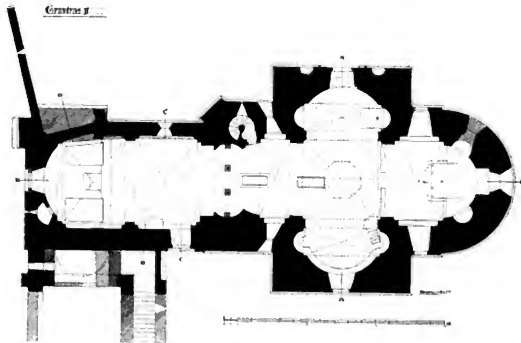


Abb. 2. Haupt-Grundriß der Unterkerche.

Unterlage; die Bauarbeit aber darf niemals der künstlerischen Leitung und Betätigung entraten. Jedenfalls sollte die Durchbildung im ganzen wie im einzelnen den künstlerischen Stil und Stempel tragen, d. h. den großen, ehernen Gesetzen entsprechen, welche in den Werken jeder wahrhaft großen Kunstschöpfung ihren unverkennbaren Ausdruck gefunden haben.

In der baukünstlerischen Arbeit liegt daher stets der Schwerpunkt der Aufgabe; der Bedeutung der Aufgabe entspricht auch die Verantwortlichkeit des bauleitenden Architekten innerhalb der Grenzen seiner Wirksamkeit; mögen für Ausführung reiche oder bescheidene Mittel verfügbar sein. — Ist doch das Gefühl der Verantwortung persönlicher Natur und

Folgen aber in allen Fällen zu Lasten des betroffenen Bauwerkes fallen.

Die im allgemeinen begründeten Forderungen praktischer Denkmalpflege in bauwissenschaftlicher und baukünstlerischer Hinsicht, mußten auch bei der Wiederherstellung der ehemaligen Stützkirche zu Schwarz-Rheindorf gestellt werden. Als Baumittel standen nach dem Anschläge im ganzen 40000 Mark zur Verfügung. Für die Ausführung war die persönliche Leitung des Architekten vorgeesehen.

Die baugeschichtlichen Grundlagen der Ausführung und die ausgeführten Bauarbeiten im einzelnen sollen in den beiden folgenden Abschnitten eingehender besprochen werden.

I. Baugeschichtliche Grundlagen.

Eine sachgemäße Wiederherstellung der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf mußte von den Erfahrungsatsachen ausgehen, welche von der Baugeschichte überliefert sind; im besonderen war mit der wichtigen Tatsache zu rechnen, daß dieses Bauwerk bereits im XVIII. Jahrh. eine erste Instandsetzung und im Laufe des XIX. Jahrh. weitere Instandsetzungen erfahren hat. Ein knapper Rückblick auf die baugeschichtliche Entwicklung des eigenartigen Kunstdenkmals ist daher für die Zwecke dieser Abhandlung nicht zu entbehren, zumal durch die Bauarbeiten selbst neue urkundliche Beläge für die Kenntnis der Baugeschichte gewonnen worden sind, gerade da, wo die bezüglichen Schriftquellen versagen.

Das Gelände der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf, am steil abfallenden Uferende eines alten Rheinarmes gelegen, war bereits in römischer Zeit ein strategisch bedeutungsvoller Punkt und die Annahme, daß daselbst eine römische Wehranlage bestanden, hat durch die in den Bodenschichten vorgefundenen, römischen Baustoffe (Sigillatascherben, Mauer- und Dachziegel) eine urkundliche Bestätigung gefunden. Auf den Trümmern der römischen Siedelung saßen, als Erben der Auelgaugrafen, im Beginn des XII. Jahrh. die Grafen von Wied, deren einstige Burganlage in einigen Ringmauern, zum Teil verdeckt, erhalten sind. Im Jahre 1149 begann auf seinem Erbgut der damalige Kölner Domprobst, Graf Arnold¹ von Wied — der spätere Erzbischof Arnold II. — von einem Kreuzzug mit König Konrad heimkehrend, den Bau einer zentralen, kreuzförmigen Kirchenanlage, von deren feierlichen Einweihung am 8. Mai 1151 eine steinere Urkunde im Chöre der Unterkirche meldet.²) Wie der Baubestand erkennen läßt, umfaßte dieser Arnoldsche Bau die jetzige Unterkirche und Oberkirche bis zu der, durch die westliche Säulenstellung bzw. durch die im Grundriß ersichtliche Grenze (vergl. die Abbildung der Grundrisse). Die nördliche, im Mauerwerk ausgesparte Treppe vermittelt den Aufgang zur

Emporkirche und zu einem dritten Geschosse, welches sich nachweislich über dem ersten Langschiffjoch befand. Dieser letztere Raum trat zutage, als der etwa 0,80 m hoch angehäufte Bauschutt von den Gewölben der Oberkirche beseitigt wurde. Er zeigte die hier nebenangegebene Grundrisform (vergl. Abbildung 2) und weist noch einen wohlhaltenen Estrich auf, in einer, an römische Überlieferung erinnernden Ausführung. (Kalkmörtel und Ziegelbrocken.) Die beiden seitlichen Absiden liegen eine Stufe tiefer als der Mittelfuß. Über die einstige Bestimmung dieses abgeschlossenen Raumes, der vielleicht als Wachtstube oder Gerkammer diente, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Schon im Jahre 1156 starb der Stifter des ersten Kirchenbaues und ward in der Unterkirche beigesetzt. Seine Schwester Hadwig, die Äbtissin von Essen, übernahm die Vollendung und Ausmalung des Baues; sie erweiterte ihn nach Westen hin durch den Anbau zweier weiterer Joche der Unterkirche und der Oberkirche und brachte ihn dadurch mit einem südlich anschließenden Klostergebäude in bauliche Verbindung. Die Grundmauern des Klosters und der einstige Treppenaufgang zur oberen Nonnenkirche sind noch erhalten. Mit diesem Erweiterungsbau wurde in die Baugruppe auch ein älterer, dreigeschossiger Kapellenbau einbezogen, welcher höchst wahrscheinlich die Verbindung mit einem nördlich anschließenden Wehrgange herstellte. Nach dem Tode Hadwigs im Jahre 1172, übernahm ihre Schwester Sofia die Leitung des adeligen Stiftes, dessen Güter und Gerechsamte unter seinem Schirmherrn, dem Erzbischof Philipp von Köln, erheblich vermehrt und erweitert wurden. Die Ausmalung des oberen Chores fällt wohl in diese Zeit. Es ist anzunehmen, daß unter dieser Äbtissin die obersten Turmgeschosse hochgeführt worden sind, welche in der Bautechnik von der des zweiten Bauabschnittes unter Hadwig entschieden abweicht. Damit scheint die äußere Entwicklung des Baukörpers der ehemaligen Stiftskirche wesentlich abgeschlossen zu sein; an die gotische Zeit erinnerte nur eine mit Wimberg versehene Sakramentsnische in der Oberkirche (vergl. die Abb. der Schnitte u. des Aufrisses). Die Bautätigkeit der Klosterinassen hat sich seitdem wohl vorwiegend auf den laufenden Unterhalt der Kirchen und Klostergebäude beschränkt; es galt vielfach die Schäden auszu-

²) Die wertvolle — aus Jurakalkstein ausgeführte — Majuskelschrift ist nicht mehr vollständig erhalten, sie ist teilweise durch Putzauftrag ergänzt worden und hat überdies durch unverständiges Abformen in Gipsmasse gelitten.

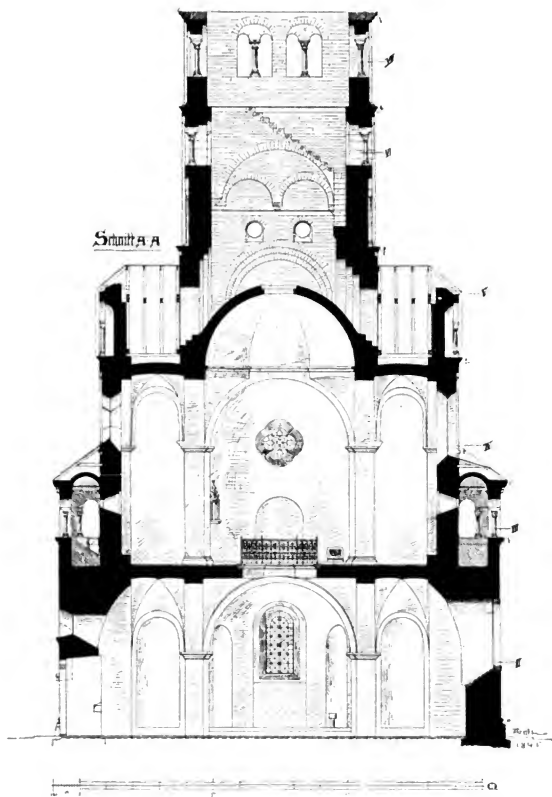


Abb. 2. Querschnitt der Stiftskirche.

bessern, welche räuberische Überfälle dem Stifte zugefügt hatten. Einen heftigen Ansturm erfuhr dieses bereits in den Jahren 1197 und 1198 durch die böhmischen Hilfsvölker des Königs Philipp von Schwaben, so daß lange Zeit Kirche und Kloster verwaist standen. Sehr schwer litt das Bauwesen unter den Trugsefschen Wirren; im Jahre 1583 überfielen die feindlichen Völker das hilflose Stift und verschanzten sich in dem Klosterhofe; bald darauf nimmt Oberst Linden das Kloster ein; endlich im Jahre 1587—1588 fällt Schenk von Nideggen sengend und brennend ein. Diese Zerstörung war wohl die gründlichste, die das Stift Schwarz-Rheindorf je erfuhr. Sämtliche Dächer brannten nieder, ein Teil der Umfassungsmauern barst und brach zusammen. Viele Jahrzehnte lang waren nachweislich die mit Schutt bedeckten Gewölbe der Einwirkung des Wetters preisgegeben, und der Efeu wuchs ungestört an den Ruinen empor.²⁾ Die Mittel des Stiftes waren erschöpft. Erst im Jahre 1605 entschloß man sich zu der dringlichen Ausbesserung der bedürftigsten Bauteile, zu welchem Zwecke Erzbischof Ernst eine zweijährige Dispens „von der persönlichen Residenz der Stiftsfräulein und eine sechsjährige Aussetzung der Abtissinnenwahl“ bestimmte.

Eine längere Ruhe war dem Kloster jedoch nicht beschert. Es begannen die Verheerungen eines dreißigjährigen Krieges, dessen Geißel nicht spurlos an dem Stift vorüberging, und wieder, im Jahre 1689, als die Franzosen die Beueler Schanzen besetzten, schwebte das Kloster in großer Gefahr. Die Kirche wurde geschlossen und die Minoriten in Bonn übernahmen die Obliegenheiten der Stiftung.

Erst unter dem baueifrigen Kurfürsten Clemens August erfährt das Stift in den Jahren 1747—1752 eine erste durchgreifende Instandsetzung. Damals wurden die Umgänge in steilerer Neigung mit Schiefer gedeckt; über dem Langschiff, den Querschiffen und dem Chor neue Dächer errichtet; auch der Turmhelm ward erneuert und mit Clemenskreuz und Michaelfigur gekrönt. Mehrere Fensteröffnungen der Unterkirche, teilweise erweitert, er-

hielten neue Gewände mit rundbogigem Sturz; auch die zerstörte Lichtöffnung im oberen südlichen Querschiff ward rundbogig eingefast. Clemens August war es auch, welcher das Grabmal des Stifters mit einer neuen Inschriftplatte aus Namurer Kalkstein verschloß.

Nicht allzulange erfreuten sich die Insassen der instandgesetzten Baulichkeiten. Im Jahre 1775 wurden die Stiftungsgüter unter Sequester gestellt; im Jahre 1794, nach der Schlacht bei Aldenkirchen, richtete man Kirche und Kloster als Lazarett ein und im Jahre 1806, — vor nunmehr 100 Jahren, — erfolgte die Auflösung des freiadeligen Damenstiftes Schwarz-Rheindorf, dessen Hab und Gut in den Besitz des Herzogs von Nassau-Usingen überging.

Mit diesem Besitzwechsel war das Signal gegeben zu einer rücksichtslosen Behandlung und Verwahrlosung eines außer Gebrauch gesetzten Bauwesens. Dasselbe Schicksal, welchem so manches Denkmal — u. a. das nahegelegene Kloster Heisterbach — zum Opfer fiel, sollte auch dem ehemaligen Stift Schwarz-Rheindorf zuteil werden. Nachdem man die innere Ausstattung des Klosters veräußert, wurden zunächst die südlich gelegenen Klostergebäude auf den Abbruch verkauft. Ein Teil des Holzwerkes ist im Jahre 1814 zum Bau einer Siegburger Brücke verwandt worden. Bald darauf ging das ehemalige Stiftsgelände, einschließlich des Pächterhofes, an den preussischen Staat über. Die übrig gebliebenen Baulichkeiten wurden nun, mit Ausnahme des eigentlichen Kirchengebäudes, an einen Unternehmer versteigert, welcher die verwendbaren Baustoffe, im besonderen die Werkstücke aus Trachyt und Tuff, zu den Festungsbauten in Köln und Wesel abführen liefs. Bei dieser Gelegenheit wurde auch der bereits erwähnte, nordwärts an die Kirche gelehnte, zweifach gewölbte Kapellenbau größtenteils abgebrochen. Dieser gewaltsame Eingriff in den geschichtlichen Bauorganismus hat sich bitter geracht; die Schildmauern und Gurtbögen, nunmehr schutzlos der Witterung ausgesetzt, verloren ihre naturgemäße Abstrebung, so daß die westlichen Giebelmauern von der Unterkirche bis zur Giebelspitze etwa 12 m hoch aufrissen; die ausgeräumte Unterkirche wurde zu landwirtschaftlichen Zwecken verpachtet. Es ist das große Verdienst des Baumeisters, Professor Hundeshagen, eines unserer rührigsten Pioniere auf dem Gebiete praktischer

²⁾ Eine kleine Darstellung der damaligen Belagerung von Bonn, z. Z. in der Sammlung Obernier (Bonnensia) befindlich, zeigt deutlich die dachlosen Ruinen des Klosters Schwarz-Rheindorf.

Denkmalpflege, die einstige Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf in dem damaligen Zustande zeichnerisch aufgenommen zu haben. Seiner Anregung ist es auch gewiß zu verdanken, daß die Augen der rheinischen Kunstfreunde auf das hülflose Kleinod deutscher Baukunst hingelenkt wurden und die ersten Schritte geschahen, um dem drohenden Verfall nach Möglichkeit vorzubeugen. Zunächst ward versucht, den Baubestand dadurch zu sichern, daß man zwei Anker in der Oberkirche einzog und der freigelegten Schildmauer des nördlichen Anbaues einen kräftigen Pfeiler in Bruchsteinmauerwerk vorlegte, welcher gleichzeitig die Übermauerung eines zerrissenen Gurtbogens in Fußbodenhöhe der Oberkirche aufzufangen sollte. Den Anstoß zu weiterer Instandsetzung gab in den Jahren 1827—1828 die Erneuerung der Grabstätte des Gründers. In den Jahren 1830—1832 kam zur Ausführung die Herstellung des massiven Treppenaufganges zur Oberkirche, welche einen neuen Plattenfußboden erhielt, eine Ergänzung der Gesimse an Schiff, Chor, Galerie und Turm, eine Ausbesserung der Dächer und des äußeren Verputzes. Die achteckige Öffnung in der Vierung der Unterkirche erhielt eine Einfriedigung; die Wände und Gewölbe in der Oberkirche wurden neu getüncht und schließlichselbst ein neuer Hauptaltar aus Eichenholz aufgestellt. Am 18. Oktober 1832 wurde die Oberkirche als Pfarrkirche neu geweiht, während die Unterkirche noch der Nutznießung des Pächters Brühl überlassen blieb. Nachdem im Jahre 1846 in der Unterkirche die ersten Spuren mittelalterlicher Bemalung aufgedeckt, und zuerst von *Andreas Simon* untersucht worden waren, erfolgte die Freilegung der ursprünglichen Wand- und Gewölbebemalung durch den Universitäts-Zeichenlehrer *Hohle*, welcher später auch die Ergänzung der Umrisslinien und der Lokalfarben vornahm. Die damit eingeleitete Instandsetzung der Unterkirche wurde in den Jahren 1861—1865 bewerkstelligt. Die Bauarbeiten umfaßten im besonderen neben der Ausbesserung des Mauerwerkes: die Freilegung der achteckigen Öffnung in der Vierung, die Ausführung eines Zementestrichs auf Ziegelpflaster, sowie eine umfang-

reiche Erneuerung des inneren Verputzes. Der damals noch vorhandene Putz in den Kreuzarmen und im Chor wurde auf eine Höhe von etwa 2 m und im Langschiff in der ganzen Höhe abgeschlagen und erneuert, wie auch an den Gewölben des Langschiffes. Inwieweit vorher eine Untersuchung des damals noch erhaltenen Putzgrundes auf ornamentalen oder tektonischen Wandschmuck stattgefunden hat, ist wohl nicht mehr mit Sicherheit festzustellen. Man hat offenbar damals nur auf die Erhaltung des figürlichen Wand- und Gewölbeschmuckes besonderen Wert gelegt, welcher neu konturiert und übermalt wurde. Es bleibt jedenfalls zu bedauern, daß als Ersatz des beschädigten Malgrundes ein sehr minderwertiger, nicht haltbarer Putzauftrag beschafft wurde, auf welchem die Umrisse der Zeichnung und die nachweisbaren Lokaltöne ergänzt worden sind.

Im Chore der Oberkirche wurde etwas später, im Jahre 1868, die figürliche Malerei auf Anregung des Professors *aus'm Werth* aufgedeckt und im Jahre 1875 durch den Architekten *Lambri* und den Maler *Wirth* instandgesetzt.

Die baulichen Maßnahmen, welche im Laufe des XIX. Jahrh. zur Sicherung des Kirchengebäudes angeordnet worden sind, haben sich teils als unzureichend, teils als nachteilig erwiesen. Tiefgreifende Bauschäden machten sich mehr und mehr bemerkbar und erheischten eine gründliche Abhülfe. Diese Notlage veranlaßte zunächst eine photogrammetrische Aufnahme durch die königliche Meßbildanstalt in Berlin. Sodann wurde auf Grund eingehender Untersuchungen des Baubestandes im Herbst 1895 für die Wiederherstellung der Pfarrkirche ein bezüglicher Entwurf und Kostenanschlag aufgestellt.

Mit den geplanten Bauarbeiten konnte jedoch erst im Frühjahr 1902 begonnen werden, nachdem die erforderlichen Baumittel bereit gestellt waren. Zu diesem steuerte die Gemeinde 10 000 Mk., die Provinzialverwaltung 15 000 Mk. bei, während der Staat, als Eigentümer und Bauherr, für die verbleibenden Baukosten und Bauleitungskosten aufkam.

(Schluß folgt.)

Köln.

Ludwig Arntz.

Zur marianischen Symbolik des späteren Mittelalters.

Defensoria inviolatae virginitatis b. Mariae.

(Mit 8 Abbildungen)

III. (Schluß.)

Das Bayerische Nationalmuseum erwarb im Jahre 1903 fünf Teile von Chorstuhlwanen aus der Stiftskirche von Berchtesgaden, welche schon durch ihr hohes Alter — wir dürfen sie ohne Bedenken in die Frühzeit des XIV. Jahrh. setzen — noch mehr aber durch die Symbolik ihrer Bildwerke hohes Interesse beanspruchen; dabei zeugt die Ausführung von einer gewandten Künstlerhand (Abb. 4–8). Betrachten wir zunächst die Wangen nur nach der rein formalen Seite. Die erste Wange (Abb. 4) zeigt zwei sich ineinanderschlingende drachenartige Ungeheuer; die übrigen vier Teile geben bezw. gaben in ihren reich durchbrochenen Füllungen je zwei Tierdarstellungen. Ein Wangenteil (Abb. 5) zeigt oben einen Löwen mit den Jungen, unten den sich opfernden Pelikan; die Ranke entlehnt ihre Blüten wohl der Rose, ihre Blätter gemahnen an den Löwenzahn, können aber auch als streng stilisierte Rosenblätter angesehen werden. Als Gegenstück ist die mit ähnlichen Rosettenranken gezierte Wange (Abb. 6) anzusehen, die oben einen Vogel darstellt, der ins Nest schaut; die untere Tierfüllung ist ausgebrochen. Nach einer Spur war es ein Einhufer, den wir uns nach Analogie der mehrfach erwähnten Beispiele als Einhorn zu denken haben.

Die beiden nächsten Wangenstücke (Abb. 7 u. 8) tragen Traubenranken, die in dem einen Teil oben einen Greif, unten einen Steinbock umschließen; in dem anderen Teil legen sich die Ranken oben um einen Löwen; von der unteren ausgebrochenen Darstellung ist nur mehr ein gespaltenen Huf zu erkennen. Die figürlichen Darstellungen lediglich als raumfüllende ornamentale Elemente zu nehmen, erscheint ausgeschlossen; dagegen sprechen schon die vier ersten Tierbilder Löwe, Pelikan, Strauß und Einhorn. Wir müssen sämtliche Bilder als Symbole auffassen und wir gehen nicht fehl, wenn wir die eben erwähnten vier Darstellungen wieder auf die jungfräuliche Mutterschaft Mariä

beziehen. Den Vogel, der seinen Kopf nach dem Neste beugt, haben wir jedenfalls als Strauß zu deuten, so wenig er auch einem solchen ähnelt. Dem Künstler fehlte die richtige Vorstellung des fremdländischen Vogels genau ebenso wie dem Meister der Türen von Altötting.¹⁹⁾ Bei diesen beiden ersten Wangenteilen dürfte es kaum einem Zweifel unterliegen, daß ihr Bilderschmuck als ein Defensorium B. M. V. anzusehen ist.

Schwieriger gestaltet sich die Deutung der beiden anderen Wangenteile, wenn wir gemäß dem Vorbilde des ersten Paares nach einem gemeinsamen Mittelpunkt der Symbole suchen. Die drei in Frage kommenden Bildwerke: Greif, Steinbock, Löwe, unterscheiden sich insofern wesentlich von jenen der beiden ersten Wangen, als sie sich lediglich auf die Wiedergabe einzelner Tiere ohne weitere Verkörperung irgend eines sagenhaften Stoffes beschränken; es dürften also reine Personifikationen sein. Für sie fehlen auch in den Defensorien, sei es in Bild oder Wort, geeignete Parallelstellen; daraus können wir entnehmen, daß die Symbole einem anderen Gebiete entlehnt sind. Schon das zweifache Auftreten des Löwen auf den Wangen legt diese Vermutung nahe, denn es ist nicht wohl anzunehmen, daß man an demselben Gegenstande demselben Gedanken zweimal durch das gleiche Tier bildlichen Ausdruck verliehen hatte. So arm war die mittelalterliche Symbolik nicht. Will man eine Deutung der Bildwerke des zweiten Wangenpaares versuchen, so wird diese am ehesten und besten bei dem Löwen (Abb. 7), als einem der christlichen Symbolik geläufigsten Tiere einsetzen. Der Löwe gestattet bekanntlich nach den Psalmen und anderen Stellen eine Doppeldeutung mit den größten Gegensätzen. Er kann sich sowohl auf Christus, den Löwen aus dem Stamme Juda (Offenb. Joh. 5, 5 und 1. Moses 49, 9), als auch auf den Teufel, den brüllenden Löwen, welcher umhergeht, zu suchen, wen er verschlinge, (1. Petri 5, 8), beziehen. Die Deu-

¹⁹⁾ Menzel, »Christl. Symbolik« II (1854) S. 418.

tung nach der einen oder anderen Seite kann jeweils richtig nur aus dem Zusammenhange mit andern Bildwerken gewonnen werden. Unter Beziehung auf das erste Wangenpaar deuten wir den Löwen hier als Christum, den aus der Jungfrau geborenen Gottessohn Ohne damit irgend welche Verbindungen konstruieren zu wollen, sei hier einer alten deutschen Legende von der Kindheit Christi gedacht, nach der den hl. drei Königen in der Christnacht ein besonderes Zeichen widerfahren sei. Damals hätte der Straufs (?), den einer der hl. drei Könige (Kaspar) nach Betlehem mitgebracht hatte, zwei Eier gelegt, aus denen ein Lamm und ein Löwe hervorgegangen seien, die Sinnbilder des neugeborenen Heilandes.¹²⁾

Das fehlende Bildwerk dieser Wange ist nach einem noch vorhandenen gespaltenen Huf vielleicht als Hirsch, wenn nicht als Lamm zu ergänzen. Man ist gewohnt, bei dem Sinnbild des Hirsches zunächst an die nach Erlösung dürstende Seele des Psalms 42, 1 zu denken und an die Heilkraft der Taufe (Taufsteindarstellungen, Taufgefäße, Kragstein zu Neuberg, s. oben). Wollen wir jedoch nach Analogie des vorhergehenden Symbols den Hirsch auf Bistum selbst deuten, so bietet uns hierfür „Die goldne Schmiede“ des Konrad von Würzburg eine geeignete Stelle (ed. Grimm, Vers 1364 ff. und Vers 1390—1394). Dort ist Christus ein Hirsch, der nach der Menschheit dürstet und sich in seiner Herablassung zur reinsten Quelle der Menschlichkeit selbst verjüngt . . . : „er hat des niuwen heiles horn uns üfgerihet durch gewin — sin alt gehürne warf er hin — und ist gejunget worden“. Setzen wir jedoch das Lamm ein, so bedarf es keines besonderen Beleges für dieses geläufigste Symbol Christi. Gerade die eben zitierte Legende aus

der Kindheit Jesu, die aus zwei Straußen-eiern einen Löwen und ein Lamm entstehen läßt, verlockt, die Lücke in dieser Wange mit dem Gotteslamm auszufüllen.

Dem Löwen und dem Lamme (bzw. Hirsche) stellt die korrespondierende Wange (Abb. 8) einen Greif und einen Steinbock an die Seite. Außerordentlich schwierig erscheint die Deutung des Greifen. Der Physiologus nennt ihn ein starkes Tier, das den Menschen feind sei; in diesem Sinne faßt ihn auch mehrfach die bildende Kunst des Mittelalters als Verkörperung des Bösen auf. Dennoch lassen sich in mittelalterlichen Schriftstellern auch ihm günstige Worte finden. So besingt ihn Hugo von Trimberg in seinem Renner (Vers 19325 ff):

Wer künde großer Wunder begreifen —

Mit kleinem Worten denn an den greifen —

An den die hohe Gottes würdigkeit —

Besondere Wunder het geleyt —

Dafs zwee künige offenbar —

Hynden Löwe vorn Adelar —

Gemischet seyn in einer Hüte

Des mag wohl wundern alle Leute.¹³⁾

Als ein Wunder also wird das Königliche der Doppelnatur des Greifen hervorgehoben. Mit noch bedeutungsvollerem und tieferem Sinn hat Dante den Greifen in seiner *Divina comedia* verwertet. Im Purgatorio (XXIX, 109) läßt er den Siegeswagen der Kirche durch einen Greifen ziehen und durch dieses Mischwesen aus Adler und Löwe soll die göttliche und menschliche Natur Christi,¹⁴⁾ der Gottmensch, symbolisiert werden. Selbstverständlich behandelten die meisten Dante-Illustratoren das grandiose Bild; man denke nur an Botticellis bekannte prächtige Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett.



Abb. 4. Teil einer Chorstuhlwange aus der ehemaligen Stiftskirche zu Berchtesgaden.

¹²⁾ Gräfe, Beiträge zur Literatur und Sage des Mittelalters 1850 S. 87 ff.

¹³⁾ Menzel, „Christl. Symbolik“ I, 359.

¹²⁾ „Prætorius“, *Saturnalia absurditatis*, 1658, S. 363.

Ob Dante bei diesem Bilde auf ältere Quellen zurückgegriffen hat, ob das Bild noch mehrfach in der mittelalterlichen Literatur begegnet und ob es außer bei Dante künstlerische Wiedergabe gewann, vermag ich zur Zeit nicht zu beantworten. Jedenfalls erscheint die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, in dem Greifen der Berchtesgadener Chorstuhlwangen gleichfalls ein Sinnbild Christi zu erblicken. Dafs auch in der deutsch-mittelalterlichen Anschauung der Greif durchaus nicht immer

als Repräsentant des Bösen erscheint, bezeugen uns die alten Handschriften des „Kampfes der christlichen Tugenden und Laster“. So reitet die Demut auf einem Panther; nach der einen Fassung¹⁶⁾ trägt sie „an dem rokch ein greiffen, der sein grofs und starkch willen gesetzt, wirt zu huetten der perg, do gold und edlstein sind. Also dy Dyemutigkeit ist ein hueterin der anderen tugenden dy an Dyemutigkeit nicht mugen behalten werden; Als spricht gregorius.“ Nach einer andern Fassung¹⁷⁾ hält ein Engel (amor) als Knappe der Demut deren Helm, Schild und Fahne, und in dieser letzteren prangt wieder der Greif, den wir gleichfalls im Sinne der ersten Fassung zu erklären haben. Franz X. Kraus¹⁸⁾ erwähnt auch den Greif als Reittier eines der neun guten Helden.

Der Bock wird nach Menzel¹⁹⁾ in der heidnischen Anschauung mannigfacher Beziehungen halber als die unter dem Zeichen des Stein-

bockes wieder aufsteigende Bewegung der Sonne nach der Wintersonnenwende gedeutet, und diese Symbolik wurde auch auf Christus bezogen, dessen Geburt in das Zeichen des Steinbockes fällt. Ferner schreiben einige Fassungen des Physiologus, der Steinbock (capra, corcon, dorcon, dorcas, steingeiz) liebe die hohen Berge und weide in den Gebirgstälern. Da er auf die Berge steige und die Leute im Tale sehe, erkenne er wohl, ob es Jäger seien. Also tue auch unser Herr Jesus Christus,

der liebe hohe Berge, als da sind Patriarchen, Propheten, Apostel und andere Heilige. Christus sei der Steinbock, der sich weide an den Werken, die die Frommen verrichten, entsprechend den Worten des Evangeliums: „Ich hungerte und ihr gabt mir zu essen“. Das scharfe Gesicht des Steinbockes bedeute Gottes Allwissenheit.²⁰⁾ Die ausführlichste Behandlung des Gleichnisses findet sich in einem sog. Bestiarium der Pariser Nationalbibliothek.²¹⁾ Also auch der Steinbock ist als Symbol Christi zu erkennen.

Dürfen wir es nun als blofsen Zufall, als einen rein launenhaften Zug des Meisters der Chorstuhlwangen stillschweigend hinnehmen, daß gerade das Ornament jenes Wangenpaares, in dessen figurlichen Darstellungen wir Beziehungen zu Christus erblicken, als Motiv die Ranken des Weinstockes verwendet, oder müssen wir nicht in dieser Wahl eine bewusste Tat des Meisters erblicken, unter Zugrundelegung der Worte, die Christus zu den Aposteln sprach: „Ich bin



Abb. 5. Teil einer Chorstuhlwange aus der ehemaligen Stiftskirche zu Berchtesgaden.

¹⁶⁾ »Archiv f. Kunde österr. Geschichtsquellen« V (1850) S. 590. So abgebildet bei Weigel-Zestermann, »Die Anfänge der Druckerkunst« II (1866) S. 154 u. einschlägige Tafel.

¹⁷⁾ Cod. germ. 3974 der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

¹⁸⁾ »Gesch. d. christl. Kunst« II (1897) I, S. 413.

¹⁹⁾ »Christl. Symbolik« I (1854) S. 146.

²⁰⁾ Hoffmann, »Fundgruben f. Gesch. deutscher Sprache u. Literatur« I, 30. »Archiv f. Kunde österr. Geschichts-Quellen« V (1850) S. 589. »Mélanges d'archéologie« III (1853) S. 219.

²¹⁾ »Mélanges d'archéologie« II (1851) Taf. XXXI und III (1853) S. 219.

der Weinstock, mein Vater ist der Winzer“, oder der Worte: „Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben.“ Das Bild des Weinstocks ist ja in der mittelalterlichen Kunst so beliebt, dafs es ganz natürlich erscheint, die figürlichen Symbole Christi auch mit diesem geläufigen pflanzlichen zu umkleiden. Für die zwei Wangenteile mit den Defensorien sehen wir aber bezeichnender Weise die Rose, das Sinnbild Mariens, verwendet. So wie wir nun für die vier Symbole des ersten Wangenpaares die reine Mutter Maria als gemeinsamen Mittelpunkt erkannten, gelangen wir zu dem Schlusse, dafs in der zweiten

Symbolefolge Christus, der aus der Jungfrau geborene Gottessohn, als das vielfach variierte Thema zu erblicken ist. Und sollte nun das Bildwerk der bisher unberücksichtigten Wange (Abb. 4), die beiden sich umschlingenden drachenartigen Ungeheuer, eines tieferen Sinnes entbehren? Die Gestalt dieser

Tiere stimmt völlig mit der der Aspis überein, wie sie auch sonst in der Plastik und in den Psalterien dargestellt wird: „ein Tier mit Vogelkörper, mit zwei klauenartigen Füfsen, einem langen Hals mit Kopf, der eine lange Schnauze und lange gespitzte Ohren besitzt, und mit einem schlangenartig geringelten Schwanz.“²³⁾ Die Aspis ist das Bild der Leidenschaft, mit der der Mensch in stetem Kampfe liegt, die Sünde, das Böse. „Super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem“ singt David in Psalm 91, 13 und die Psalterillustrationen und Tympana geben oft dieses Bild des Sieges des Erlösers.²⁴⁾ Wenn nun auch die fünf Wangen durchaus nicht, wie

wir annehmen dürfen, den vollzähligen Bilderschmuck des alten Gestühles umfassen, so steht doch nichts im Wege, den dreifachen symbolischen Gehalt derselben einem einheitlichen Gedanken einzuordnen, dem Gedanken, dafs Christus durch die Geburt aus Maria der Jungfrau Mensch geworden ist und Tod und Sünde überwunden hat. Es bietet uns demnach die Symbolik der Berchtesgadener Chorstühle ähnlich wie der plastische Schmuck so vieler mittelalterlicher Kirchenportale, z. B. jener des Westportales der Lorenzer Kirche in Nürnberg oder wie die Reliefs der Altöttinger Türen einen Abrifs der kirchlichen Heilslehre.

Die Berchtesgadener Chorstühle wurden laut der Inschrift an den jetzt noch an Ort und Stelle erhaltenen Teilen des Gestühls um 1440 erneuert; die alten Wangen fanden dabei Verwendung. Im XVIII. Jahrh. erlitt das Gestühl nochmals Schaden durch den Einbau eines Oratoriums in den Chor. Somit haben wir die noch erhaltenen Teile nur als Bruchstücke anzusehen; Anhaltspunkte zur Rekonstruktion des alten Gestühles fehlen. Ich möchte nur der Vermutung Ausdruck geben, es könnte das Gestühl im ursprünglichen Zustande, d. h. im Vollbesitz all' seiner Symbole — wenn auch in anderer Anordnung derselben — einem Chorgestühl geglichen haben, das sich noch in der St. Johanneskirche in Osnabrück befindet; dies gehört jedoch erst der Zeit um 1400 an.²⁵⁾ An der Rückwand dieses bilderreichen Gestühles erscheint zunächst als Mittelpunkt des Ganzen Christus im Bilde des Gotteslammes. Seit-



Abb. 6 u. 7. Teil einer Chorstuhlwange aus der ehemaligen Stiftskirche zu Berchtesgaden.

²³⁾ Abgebildet bei A. Pabst, »Kirchenmöbel des Mittelalters und der Neuzeit« Taf. 2 und in »Meisterwerke der Kunst und des Kunstgewerbes vom Mittelalter bis zur Zeit des Rokoko« mit Erläuterungen von Hans Stegmann, Lübeck 1904, Taf. X.

²⁴⁾ Goldschmidt, »Der Albanipsalter« (1895), S. 54.

lich desselben in Drei- und Vierpassen der Pelikan, der Phönix, ein Adler, der ein Junges gegen die Sonne hält,²⁴⁾ und ein Strauß, der hier durchaus richtig gebildet ist. Unter der Reihe der Symbole stehen die Figuren der Synagoge und der Kirche; diese fängt in einem Kelche das Blut auf, welches das Lamm über ihr vergießt. Die typologische Gegenüberstellung wird fortgesetzt durch Kair, das Sinnbild des Heidentums, und Abel, das Vorbild des Christentums, durch den brennenden Dornbusch etc. Unter den vier Heiligenmedallions des Baldachins erscheinen auch Maria und St. Johannes Baptist, der Patron der Kirche; wir haben hier demnach eine eng mit den Türen von Altötting verwandte Darstellung. Zwei der Berchtesgadener Wangenteile tragen an der Stirnseite je ein Figürchen; eines ist attributlos, das andere hält in der Rechten ein Kreuz, dessen Querarm sich jedoch bei näherer Untersuchung als spätere Zutat erweist. Der Längsbalken endigt nach unten in eine runde Scheibe, die meines Erachtens einen Schlüsselgriff darstellt, so daß wir, wie in Osnabrück, auch hier den Patron der Kirche, St. Petrus, in das Chorgestühl einbezogen sehen. Auf St. Petrus weist auch die noch an Ort und Stelle befindliche Stifterinschrift der um 1440 erfolgten Er-



Abb. 8 Teil einer Chorstuhlwange aus der ehemaligen Stiftskirche zu Berchtesgaden.

neuerung des Gestühles. Wenngleich wir nun auch in den fünf Wangen nur aus dem ursprünglichen Zusammenhange herausgerissene Teile eines Ganzen zu erblicken haben, so bleibt der Wert derselben für die Kunstgeschichte im allgemeinen und für die christliche Archäologie und Symbolik im besonderen dennoch ein höchst bedeutender. Dabei aber ist nicht zu übersehen, daß wir in ihnen auch künstlerisch höchst schätzenswerte Leistungen von hervorragend schwungvoller Komposition und Linienführung und von einer gewissen Größe in den figürlichen Einzelheiten zu erblicken haben, Arbeiten, von deren vollen Schönheit und prunkenden Wirkung wir uns aber erst ein wahres Bild zu machen vermögen, wenn wir noch bedenken, daß alles bemalt und zum Teil auch vergoldet war; darauf deuten noch Farbspuren und die auf Fassung berechnete Schnitztechnik.

Im Zusammenhange mit den bisher erwähnten Darstellungen von Defensorien sei noch flüchtig auf eine Gruppe kleiner gotischer Holzkästen hingewiesen, wie solche mehrfach in den Sammlungen vorkommen, und deren eine Anzahl auch das Bayerische Nationalmuseum in Saal XII, (Schrank 4 u. 5) bewahrt. Diese letzteren gehören der gleichen Zeit wie die besprochenen Chorgestühle, Gemälde, Handschriften usw. an, also

²⁴⁾ Die übliche Deutung sieht in diesem Bilde das jüngste Gericht. Es begegnet uns diese Darstellung z. B. unter den oben erwähnten Straßburger Münsterskulpturen (s. »Revue archéologique« X, 2, 1854, S. 800) und in dem schon erwähnten Pariser Bestiarium (»Mélanges d'archéologie« II, 1851, Taf. 29 und S. 167). Der Adler hält die Jungen der Sonne entgegen. Diejenigen, deren Augen die Strahlen ertragen, werden des Geschlechtes und der Aufzucht würdig erachtet und ins Nest zurückgenommen, die andern aber aus dem Neste geworfen. Es ist die Scheidung der Guten und Bösen durch den Weltenrichter, der Herz und Nieren prüft. In dieser Be-

deutung wäre eine Beziehung zu Maria, die wir doch mit Hinblick auf den Pelikan, Phönix und besonders auf das unzweideutige Straußensymbol annehmen müssen, nicht gegeben. Hier kommt uns jedoch wieder Konrads von Würzburg »Goldene Schmiede« entgegen. Wie der Adler seine Jungen aus dem Neste, sagt er, so führt Maria uns der Sonne, d. i. Jesus Christus zu. »ed. Grimm, S. XLVI u. Vers 1052—1081) Wir geben nachfolgend die Stelle wegen ihrer doppelten Beziehung auf Christus und Maria und der schönen Diktion halber vollständig wieder:

dem XIV. und XV. Jahrh. Sie tragen teils in derber, teils auch in sorgfältigerer Ausführung Darstellungen von Tieren. Hirsch, Einhorn, Löwe, Greif, das Gotteslamm, der Pelikan, die Aspiden kehren neben andern Tieren und Drolieren mehrfach an denselben wieder und lassen eine kirchliche Verwendung der Kästchen, deren Benützung noch nicht sicher steht, als wahrscheinlich erachten.

Der jubelnde Aufschwung, den der Marienkultus seit dem XII. Jahrh. vornehmlich unter dem Einfluß der großen Orden nahm, und der sich uns in den zahlreichen Marienliedern und -legenden — ich erwähne nur die hier so oft zitierte „Goldene Schmiede“ des Konrad von Würzburg — die für wahr das Hohelied Mariens genannt zu werden verdient, seinen Widerhall fand, mußte naturgemäß auch der bildenden Kunst neue Wege weisen. Zahlreiche, der Jungfrau gewidmete Kirchen und Kapellen — man denke nur an die Marienkapellen der Klöster — wurden erbaut, Maler und Bildhauer stellten ihr Bildnis oder Szenen aus ihrem Leben dar. Dichtung und Kunst vereinten sich zu ihrem Ruhme, nicht ohne gegenseitig von einander — zum Teil wenigstens — abhängig

Du tuost gelich dem adelaren,
der mit höhem vilze
vor allem itewize
siniu kind beruochet,
und danne si versuochet,
ob an ir ougen si gebrest.
er setz si vür sich in daz nest
gegen der sunnen glaste,
und diu niht mügen vaste
geblicken in ir liebten schin
noch volleclichen sehen drin,
diu lät er nemen einen val
ûz dem neste hin ze tal,
und hât ûf si kein ahte mër;
dâ von si lident herzesîr
und des todes arbeit.
ei muoter aller cristenhell
also versuochest dû si gar,
diu din tugent wîder gebar
in des toufes brunnem.
dô si den tût gewunnen,
dô gebaere dû si wider.
nû setzest dû si, vrouwe, nider
in daz nest der helfe din,
da Crist, der wîre sunnen schin,
glanzet ûf diu selben kint:
und diu sô kranken ougen sint
an des gelouben angesiht,
daz si got erkennen niht,
diu lät din gnâde vallen.

zu sein. Von außerordentlichem Einfluß auf den marianischen Bilderkreis der bildenden Kunst haben sich vor allem die „Biblia pauperum“ und das „Speculum humanae salvationis“ erwiesen. Inwieweit die „Goldene Schmiede“ auf die bildende Kunst befruchtend gewirkt hat, und ob nicht Konrad von Würzburg auch umgekehrt symbolische Darstellungen der bildenden Kunst als „schimmerndes Geschmeide“ in seiner goldenen Schmiede sammelte und in das Gold seiner Rede fastete, laßt sich zurzeit noch nicht endgültig entscheiden. Es wäre eine der dankbarsten Aufgaben der christlichen Archäologie, diese wechselseitigen Beziehungen einmal klarzulegen. Jedenfalls aber bildet die „Goldene Schmiede“ eine der wichtigsten Hilfsquellen zur Erkenntnis der mittelalterlichen Symbolik. Eine der „Armenbibel“ und dem „Heilspiegel“ ähnliche Bedeutung für die bildende Kunst dürfen wir aber nach unseren Untersuchungen nunmehr auch den Defensorien inuolatae virginis b. Mariae einräumen. Wenn auch gewiß einzelne Gleichnisse schon vor dem Kompilator Franziscus de Retza in die bildende Kunst Eingang gefunden haben, so deutet doch die ungefähre Gleichzeitigkeit der obenerwähnten Handschriften, des Schleifheimer Bildes, der Brixener Fresken und die sich zeitlich allmählich anschließenden Frühdrucke und die Altöttinger Türen direkt auf das Werk des Dominikaners.²⁵⁾ Es sind Wasserlein aus einer Quelle, die alle wieder einem Ziele zueilen, der jungfräulichen Gottesmutter Maria dem Meere (mare, daher Maria), um ein Bild im Sinne Konrads von Würzburg zu gebrauchen, das alle Güte in sich vereinigt und dessen Spiegel nicht verletzt wird, wengleich er auch tausend Bilder aufnimmt.

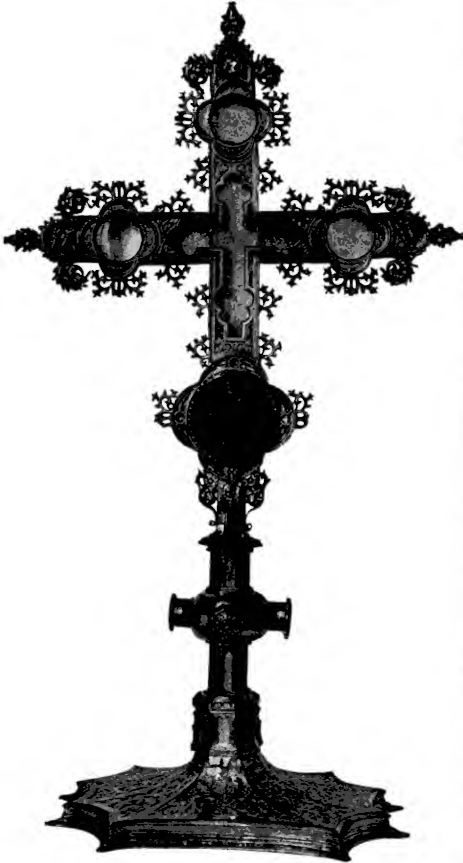
München.

Philipp M. Halm.

²⁵⁾ Ergänzend sei noch beigefügt, daß v. Schiösser, dem in seiner Abhandlung die Zugehörigkeit der Brixener Fresken zu den Defensorien entgangen war, auf diese noch nachträglich (Beilage der „Allgem. Ztg.“ 1904, Nr. 83) hingewiesen hat. Ferner sei noch das Tafelbild eines niederrheinischen Meisters vom Beginne des XV. Jahrh. gedacht (Katalog der kunsth. Ausstellung 1904, Nr. 88), das in der Anordnung der Maria mit dem Kinde in einem rautenförmigen Mittelfelde, welches Löwe, Einhorn, Phönix, Pelikan, sowie Moses, Aron, Gideon und Ezechiel mit entsprechenden Beischriften umgeben, die Erinnerung an das Schleifheimer Bild wachruft. Eine sichere Grenze der örtlichen Verbreitung unseres Stoffes auf Grund des bis jetzt bekannten Materiales ziehen zu wollen, erscheint meines Erachtens noch verfrüh.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

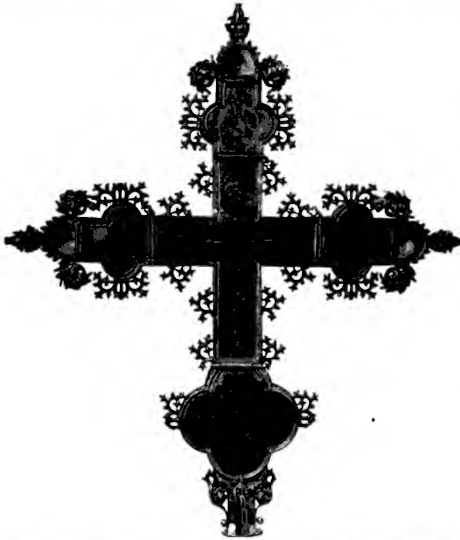
XXVII. (Mit 2 Abbildungen.)



48. Hochgotisches Kreuzpartikelreliquiar der Pfarrkirche zu Grafrath (Katalog Nr. 408).

Der Fuß nebst Schaft dieses 55,5 cm hohen Kreuzes ist in sorgsamster Technik aus Kupfer gearbeitet und vergoldet. Achteckig in die Breite gezogen, entsprechend den Kreuzbalken, deshalb mit sechs trapezförmigen Feldern versehen, ist er auf schraffiertem Grund mit ausgespartem, etwas eingekerbtem und dadurch sehr kräftig wirkendem Rankenwerk verziert, das charakteristisch ist für den rheinischen Ursprung um 1400. Die schwere Galerie mit den Eckpfeilern und den schraffierten Blenden bildet den durch Zinnenkranz vermittelten Übergang zum Schaft, und der gedrückte Kugelnodus mit dem ringförmigen, durch vier große Rosetten unterbrochenen Inschriftfries (*Sancie Sebastiane · ora · pro nobis*) währt durch diese weit ausladenden Pasten den Breitencharakter des Ganzen. — Mit dem Zapfen, der in den Untersatz mündet, beginnt das silbervergoldete Kreuz, und diesen eigentlich fast bei allen Stand- und Vortragekreuzen schwachen, weil zumeist nicht organisch gelösten Über-

gangspunkt aus der runden oder polygonalen Gestaltung in die Fläche, verdeckt hier in höchst geschickter Weise auf der Vorder- wie auf der Rückseite eine übereck gestellte, erkerartige Vorkragung, aus der dort das Brustbild der Gottesmutter (Fleischteile: Silber), hier das eines Engels mit ausgebreiteten Flügeln (ganz Silber) herauskommt. Voluten mit Krabben, die auch ringsum die Kreuzbalken in dekorativster Gar-



nierung umgeben, leiten zu dem großen Vierpaß über, dessen runden Mittelpunkt auf der Vorderseite ein prachtvoller, sehr energisch behandelte antiker Löwenkopf aus Onyx bildet, das Ehrenzeichen eines römischen Feldherrn; mafswerkdurchbrochene Segmente, die mit grünem Email hinterlegt sind, bilden dazu die Plasse. Für die ungewöhnlich große Partikel ist das ausgeschnittene Kreuzmittel reserviert, welches von drei kleineren Vierpaßen umgeben ist, kristallgeschlossenen runden

Medaillons für die Reliquien. An sie stoßen unmittelbar runde Bogenstellungen als Balkenendigungen an, rechts und links mit je einem fliegende Engel gefüllt, oben mit der Erbarmdebild des Heilandes, und in langgezogene Fruchtnoten auslaufend. — Die hier gleichfalls abgebildete Rückseite schmücken auf feinste gezeichnete und ausgeführte Punzierbilder, und zwar mit Scharnieren abgegrenzt,

in der Mitte der Heiland am Kreuz, zu dessen Häupten über dem Neste der Pelikan mit drei Jungen, auf den Ecken die Evangelistensymbole, unten *s. marcus*, links *s. mattheus*, rechts *s. lucas*, oben *s. johannes*. — Diese ungemein delikate Technik, zu der es, wenigstens in dieser Zartheit, nur vereinzelte Analogien gibt, als welche besonders die Monstranz des Kölner Domes (vergl. Bd. XII Sp. 225 ff. dieser Zeitschr.) genannt sei, weist, auch durch die Zeichnung, auf die kölnische Schule des Meisters Wilhelm, also wiederum auf die Zeit um 1400 hin. — Das ganze, in der Ge-

samtform wie in den Einzelheiten musterhafte, in der Technik kaum noch zu überbietende Kreuz gereicht dem rheinischen (kölnischen) Goldschmiede, der es ausgeführt hat, zur höchsten Ehre, und für den modernen, namentlich kirchlichen Goldschmied, dem ähnliche Aufgaben nicht selten gestellt werden, bietet es Belehrung und Anleitung in großer Fülle, auch für den Fall, daß es sich um ein Vortragekreuz handeln sollte, bei dem die ringsum laufenden Krabben erst recht sich bewahren würden. Schlußigen.

Bücherschau.

Die Bilderteppiche und Stickerien in der städtischen Altertümersammlung zu Freiburg im Breisgau. (Sonderabdruck aus der Zeitschrift des Breisgauvereins „Schausland“ XXXI. Jahrb. 1904.) Herder, Freiburg.

Von den gewirkten, besonders von den gestickten Teppichen des Mittelalters hatten die meisten in Kirchen, namentlich in Klöstern sich erhalten, in denen sie vornehmlich als Bodenbeläge, Wand- und Altarbehänge, Rückklaken und Bankkissen Verwendung fanden. Neben den ornamentalen und heraldischen Musterungen erschienen auf ihnen auch figürliche Darstellungen, zumeist natürlich religiöser (vorwiegend biblischer) Art, zuweilen aber auch profanen Inhaltes. Letztere mögen in den meisten Fällen aus dem weltlichen Gebrauch in den kirchlichen durch frommsinnige Zuwendung übergegangen, in Ausnahmefällen direkt für den Schmuck des Heiligtums angefertigt sein, in typischer Deutung, denn dafs der berühmte Behang in Wienhausen, wie der Philosophenteppich im Kloster Lüne Nonnenhänden ihre Entstehung verdanken, ist kaum zu bezweifeln. Manche derartige Teppiche haben ihren Weg in die Museen genommen, in denen sie um so höher bewertet werden, wenn sie dem Mittelalter und der Profanlegende angehören. Die Sagen von Ovid und Virgil, von Tristan und Isolde, von Iwein, von den Waldmännchen, aus den französischen Minneromanen, Tourniere und Tierkämpfe bilden hier die beliebtesten Themata, und auch der Rittersaal war mit solchen Behängen geschmückt, von denen aber verhältnismäfsig wenige erhalten geblieben sind.

Einige wertvolle Exemplare des XIV. Jahrh. sind in den Besitz des Freiburger Museums gelangt, wo sie ganz besonders geschätzt werden, weil sie mit der Nadel ausgeführt, wohl mit Recht als heimliche Arbeiten gelten. Der bisherige Direktor dieser Sammlung widmet ihnen, wie den dort befindlichen Stickerien der folgenden Jahrhunderte, an der Hand zahlreicher vortrefflicher Abbildungen, unter denen eine Farbentafel, umfängliche Beschreibung, bei der die allgemein interessante Symbolik des Maltererteppichs (um 1330) im Vordergrund steht. Alle Einzelheiten werden gründlich erläutert, manche Analogien (die noch ergänzt werden könnten) werden erwähnt, einige sogar abgebildet, die Techniken angegeben, wenigstens angedeutet, auf diese Weise auch vorbildliche Gesichtspunkte geboten, die von besonderer Wichtigkeit sind in einem Lande, in dem die Kunstpflege, auch die der weiblichen Hand, vom Throne herab so reiche, liebevolle Förderung findet. Dank der besonderen Fürsorge seitens der Frau Großherzogin versieht die vortrefflich geleitete Kunststickererschule zu Karlsruhe Kirche und Haus mit musterergütigen, gern alten Vorlagen entlehntem Schmuck. — Der Marienteppich der Freiburger Sammlung ist eine nach Inhalt und Zeichnung sehr merkwürdige

Wirkerei des XIV. Jahrh., deren Ursprungsstätte nicht festzustellen (vielleicht in Nürnberg zu suchen) ist. — Die höchst lehrreiche Abhandlung betrifft ein Gebiet, welches noch manchen Schatz birgt; möge er eine ähnliche Hebung erfahren! Schautgen.

Musen-Almanach deutscher Hochschulen 1901. München 1901, Allgem. Verlags-Gesellschaft m. b. H. (Preis 2,50 Mk.)

Diese dichterischen Leistungen deutscher Studenten, die Glaube und Liebe, Leben und Streben, Kirche und Vaterland auf ihre Fahne geschrieben haben, verraten, trotz ihrer jugendlichen Stimmung, nach Inhalt wie nach Form, eine große Reife. Flott lesen sich manche ihrer Heimats- und Liebeslieder, ihrer Jugendergüsse und Zukunfts träume, in die nichts Unlauteres oder Unartes sich verloren hat. Je durch mehrere Gedichte sind hier 25 rheinische, westfälische, namentlich bayerische Musenöhne vertreten, deren Liederbuch unter der Führung des stud. arch. Schróghamer fröhliches Gedeihen zu wünschen ist. P.

Köhlers Kunstverlag versendet zum fünfzigjährigen Jubiläum der Definition von der Unbefleckten Empfängnis ein großes Gedenkblatt in Chromolithographie Papiergröße 37 × 54 cm, (à 1 Mk.) und in Lichtdruck (à 0,80 Mk.), sowie ein kleines farbiges Andenken (à 0,20 Mk.) — Das Gedenkblatt stellt die heilige Jungfrau auf der Weltkugel mit ausgebreiteten strahlenden Händen dar in Lilien- und Rosenumrahmung, mit den Medaillons der Päpste Clemens XI., Pius IX., Leo XIII., Pius X. auf den Ecken, ein reiches, durch diese, wie die sonstigen Beigaben, inhaltvolles Bild. — Das Andenken, welches die Hände strahlenlos zeigt (also auch nicht gekreuzt oder gefaltet, welche Auffassung von manchen vorgezogen wird), bietet durch die Vierpafsinnbilder der Ecken wie durch die sonstigen Symbole sinnigen Schmuck, so dafs beide, auch technisch vortrefflich ausgeführten Bilder als Zimmerschmuck bestens empfohlen zu werden verdienen. G.

Benzigers Marienkalender für 1905 nimmt selbstverständlich auf das Jubiläum der Unbefleckten Empfängnis besondere Rücksicht, widmet dem Andenken an Papst Leo XIII., wie der Person seines Nachfolgers eine längere Abhandlung, auch dem deutschen Zentrum; und über 100 kleinere und größere Abbildungen, an deren Spitze das farbiges Titelbild der Verkündigung im Stil der Beutoner Schule, illustrieren den Text. — Den Einsiedler-Kalender für 1905 desselben Verlags führt eine sehr schöne Darstellung der Taufe Christi nach Feuerstein als Farbendruck ein, und mehr als 80 Illustrationen, kirchlicher und weltlicher Art, beleben die mancherlei belehrenden, erhebenden und erheitern den Berichte und Erzählungen. G.

Abhandlungen.

Die Wiederherstellung der ehemaligen Stiftskirche zu Schwarz-Rheindorf.

(Mit 11 Abbildungen.)

II. (Schluß.)

Bauarbeiten in den
Jahren 1902 bis 1903.



Die Wiederherstellungsarbeiten bezweckten eine Sicherung, eine Ergänzung und eine Erweiterung des Baubestandes nach Maßgabe des kirchlichen Bedürfnisses.

Die im Sinne dieser wesentlichen Forderungen geplanten Bauarbeiten konnten im einzelnen jedoch erst während der Ausführung erwogen und bestimmt werden, nachdem der vorhandene Bauschaden oder das vorliegende Baubedürfnis an Ort und Stelle aufgedeckt bzw. festgestellt worden war. Eine notwendige Vorarbeit war demnach, alle wichtigen Bauteile, auch die verdeckten, durch Aufgrabung freizulegen oder durch Rüstung zugänglich zu machen. Erst nach erfolgter Einrüstung konnte der Arbeitsplan im einzelnen aufgestellt werden, wobei angestrebt wurde, die Arbeiten ohne Störung des Gottesdienstes durchzuführen.

Der Arbeitsplan erstreckte sich auf:

- A. Die Wiederherstellung des äußeren Baukörpers;
- B. die Wiederherstellung des südlichen und nördlichen Anbaues;
- C. die Wiederherstellung der Innenräume.

A.

Zu den wichtigsten Arbeiten, welche die Sicherung des Bestandes bezweckten, gehörte unstreitig der Umbau sämtlicher Dächer mit Ausnahme des Turmhelmes. Hier zeigte sich der bauliche Schaden weit größer und umfangreicher, als er bei Aufstellung des Entwurfes angeschlagen wurde. Denn infolge der undichten, sehr mangelhaft unterhaltenen Schieferdeckung und der fehlerhaften, unzureichenden Dachanschlüsse war nicht nur die Schalung durchgefaul, sondern auch das Holzwerk des Dachverbandes stark durch Fäulnis,

Schwamm und Wurmfräs in Mitleidenschaft gezogen. Die Dächer der Umgänge wurden in der ursprünglichen, flacheren Neigung erneuert, hierbei war die wohlerhaltene massive Firstdeckleiste und die Traufkante des Dachgesimses bestimmend, wodurch der denkbar beste Dachanschluß erreicht wurde. Um die Beaufsichtigung dieser Dächer und die Zugänglichkeit derselben tunlichst zu erleichtern, sind in zwei einspringenden Winkeln geschmiedete Steigleitern angebracht. Auch die Dächer der beiden Querschiffe mußten unter Verwendung des brauchbaren Holzes umgebaut werden. Hier wurde ein guter Dachanschluß durch die Wiederherstellung der ursprünglichen Giebeldeckleiste erzielt, während der Süd- und Nordgiebel mit einem massiven, einfach profilierten Deckgesims in der ursprünglichen Neigung wieder hergestellt wurde. Auch das Dach des Langschiffes verlangte eine gründlichere Instandsetzung, als vorausgesehen werden konnte. Auch hier wurde ein sicherer Anschluß an die Turmmauer ins Auge gefaßt, wobei auf den hier vorgelegten, massiv abgewölbten Treppenlauf Rücksicht zu nehmen war (vergl. Abb. 4); auch der Westgiebel erhielt wieder seine ursprüngliche Neigung und massive Abdeckung. Der Turmhelm zeigte einen verhältnismäßig guten Zustand und verlangte daher nur Ausbesserungen im geringen Umfange.

Nächst dem Dachschutze erwies sich als notwendig eine teilweise Sicherung und Ergänzung des Mauerkörpers, der Baustoffe und des Baugefüges. Es sei daher hier zunächst auf die geschichtliche Mauertechnik näher eingegangen. Das Mauerwerk des Arnold'schen Baues weist sehr bedeutende Abmessungen auf und ist im wesentlichen als Bruchsteinwerk ausgeführt unter Verwendung des aus dem Siebengebirge stammenden Platten- und Säulenbasaltes. Tuffstein aus dem Brohl- oder Nettetal diente zur Ausgleichung der Schichten, zur Herstellung schräger Laibungen, Lisenen und Bögen, sowie zur teilweisen Verblendung. Dagegen ist zur äußeren Sockelverblendung und -Quaderung, zu den Türgehänden und den profilierten Sockel und Gurtgesimsen der härtere und dauerhaftere

Trachyt des Drachenfels, und Andesit des Stenzelberges und der Wolkenburg (ein geradezu unverwüstlicher Baustoff) verwendet

höchstwahrscheinlich stammt dieser Baustoff wie auch die größeren Tuffsteinquadern von römischen Bauwerken her.

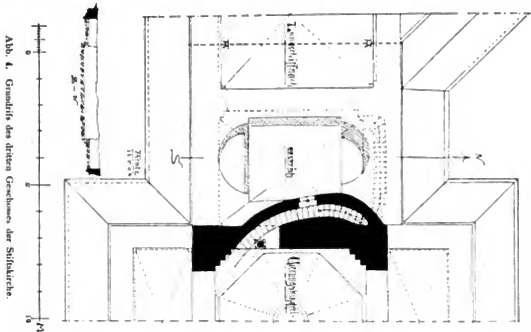


Abb. 4. Grundriß des dritten Bauzustandes der St. Hilary.

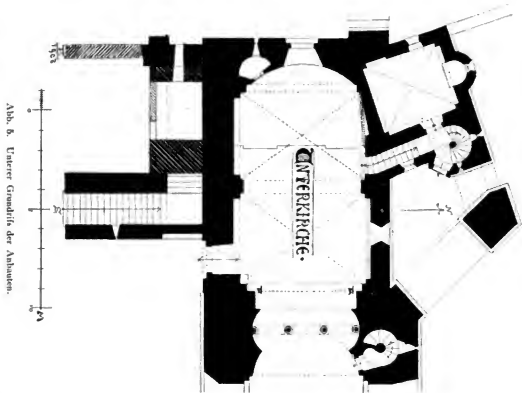


Abb. 6. Unterer Grundriß der Abbauten.

worden, während die Dachgesimse, mit Ausnahme der Kragsteine wiederum mit Tuffstein ausgeführt sind. Zu den Säulen des Umganges (Sockel, Schaft und Knauf) ist meistens ein dichter oolithischer Jura-Kalk verwendet worden;

Die Mauertechnik des Hadwig'schen Baues weicht wenig von der des Arnold'schen ab, nur kommt hier schichtförmiger Tuffstein neben Werkstücken aus Trachyt oder Andesit bei Pfeilern und Lisenen vor. Dagegen zeigt der

obere Turmaufbau, der dritten Bauzeit angehörig, wesentliche Unterschiede in der Technik, auf. Hier ist Tuffstein nicht nur zur inneren, sondern auch zur äußeren Verblendung schichtförmig gebraucht worden. Den drei Bauzeiten gemeinsam ist eine sorgfältige Ausfugung der äußeren und inneren Mauerflächen: der Fugenmörtel wurde mit der Kelle in der äußeren Flucht glatt abgestrichen und dann quaderförmig bei

Bruch- wie bei Schichtsteinen eingeritzt. Besonders erwähnt sei auch die angewandte Holzverankerung, wie sie im Bereich der Unter- und Oberkirche, sowie am Mittel-turm festgestellt werden konnte.

Sie bestand nachweislich aus Holzeinlagen, $0,20 \times 0,15$ m stark, welche in regelmäßigen Lagen in das vollfugige

Bruchsteinwerk eingebettet und ab und zu mit einem durchgreifenden Queranker versehen wurden. Diese

Verankerung lief da, wo sie

vermoderte oder verfiel, mit der Zeit gangartige Hohlräume im Mauerwerk zurück, welche Vögeln und Nagetieren, darunter der Eule und dem Siebenschläfer, willkommenen Unterschlupf und Speicherräume jahrhundertlang gewährten.

Die Sicherung und Ergänzung des äußeren Mauerkörpers erstreckte sich hauptsächlich auf die schadhafte Werkstücke in Tuffstein, Trachyt und Devonschiefer. Besonders die Dachgesimse wiesen bedeutenden Schaden auf, welcher größtenteils auf die mangelhafte Be-

schaffenheit der Dächer zurückzuführen war. Dabei stellte sich heraus, daß die in Riedener Leuzit-Tuffstein bereits ergänzten Gesimstücke stärker angegriffen waren, als die wenigen noch ursprünglichen Werkstücke aus sogen. Brohler Tuff. Einige stark ausgewitterte Sockel- und Knaufstücke aus Drachenfels Trachyt mußten ausgewechselt werden. Die aus Devonschiefer gearbeiteten Säulenschäfte fanden sich meistens

aufgespalten und gerissen und wurden daher durch solche aus Stenzelberger Andesit ersetzt.

Als nötig erwies sich auch im Bereiche der oberen Turmgeschosse die teilweise Ergänzung an den Lisenen, Rundbogen und Fensterlaibungen; auch ist unter dem ersten Hauptgesims

der ursprüngliche, später überputzte Zahnschnitt wieder freigelegt und vervollständigt worden. Umfangreicher war die Wiederherstellung des Lisenfensters im südlichen Querarm auf Grund

der noch erhaltenen schrägen Laibungsfächen. Bemerkenswert sei auch, daß das Westfenster der Unterkirche bei Instandsetzung der Mauer-substanz in seiner ursprünglichen dreipaisförmigen, schrägen Laibung wieder zutage trat, daß jedoch auf eine vollständige Wiederherstellung vorerst verzichtet werden mußte.

Die Ergänzung des alten äußeren Fugenputzes, welcher sich als sehr widerstandsfähig erwiesen hat, war nur da möglich, wo der spätere deckende Putzauftrag aus dem XVIII. und XIX. Jahrh. ohne Beschädigung der



Abb. 6. Oberer Grundriß der Anbauten.

geschichtlichen Mauersubstanz leicht losgelöst werden konnte. Dies war der Fall bei dem starken Bruchsteinwerk des Arnold'schen Baues, welches noch deutlich die charakteristische Fugenritzung erkennen liefs. Auch konnte die überlieferte Fugung der schichtförmigen Tuffsteinverblendung des Chores, der Giebel- und der Hochwand des Langschiffes leicht vervollständigt werden.

Dagegen war dies bei dem oberen Vierungsturm nur in geringem Maße möglich, da hier der teils unter Zementzusatz hergestellte Putzauftrag zu fest an dem Tuff haftete und letzterer, infolge des

Luftabschlusses, durch andauernde Nässe stark gelitten hatte. Die Wiederherstellung der ersten Mauertechnik hätte hier eine Neuverblendung gröfserer Flächen bedingt, wodurch jedenfalls ein harter Gegensatz zu den alten, wettergebräunten Baugliedern hervorgerufen worden wäre. Aus diesem Grunde wurde daher die Ergänzung des Putzes auf solche Mauerflächen beschränkt, bei welchen der Putzauftrag schädliche Blasen zeigte oder leicht zu entfernen war.



Abb. 7. Ansicht des südl. Treppenaufganges vor der Herstellung.

B.

Im Zusammenhang mit dem Umbau der Dächer mußte auch das Dach des südlichen Treppenaufganges eine entsprechende Umgestaltung und die baufälligen oberen Mauerteile gleichzeitig eine Instandsetzung erfahren (vergl. die Abbildung 7, 8, 9 und 10). Dabei sollte auf die Erhaltung und Sicherung

der noch aus dem XII. Jahrh. herrührenden Mauerreste des einstigen Klostergebäudes Wert gelegt werden. Geplant war die Wiederherstellung des geschichtlichen Giebelprofils, mit welchem einst der Klosterflügel in das Umgangsdach nachweislich hineinschnitt; indessen wurde darauf verzichtet in der Absicht, den südlichen Anbau in seiner Erscheinung so

einfach und anspruchslos wie möglich zu halten. In dem neu aufgeführten Mauerwerk wurde zur Erhellung des oberen Treppenaufganges ein zweiteiliges Sturzfenster mit Mittelpfosten eingesetzt. Das Auflager des neuen Dachwerkes an das Kirchengebäude ward durch eingefügte Kragsteine vermittelt. Die inneren und äußeren Wandflächen des südlichen Anbaues boten eine willkommene Gelegenheit, um sechs wohlerhaltene Grabplatten, die bisher im Pfarrgarten lagen, in geschützter Stellung unterzubringen.

Weit wichtiger als die Instandsetzung des südlichen Treppenaufganges war die Wiederherstellung des nördlichen Anbaues, welcher im wesentlichen nach dem Entwurfe von 1895 zur Ausführung kam (vergl. Abb. 5, 6, 9). Es handelte sich dabei an erster Stelle um die notwendige Sicherung des überkommenen Baubestandes an seiner wundensten Stelle (vergl. auch Abb. 10 und 11). Die Sicherungsmaßregeln, die man bereits nach dem Jahre 1820 ergriffen, hatten sich als unzureichend herausgestellt.

Im besonderen hatte der vorgelegte dossierte Pfeiler, welcher in Bruchsteinen in äußerst schlechtem Verbands und mit großen inneren Hohlräumen hergestellt war, seinen Zweck gänzlich verfehlt; er hat sich im Gegenteil als geradezu schadenbringend erwiesen, da er zu einer andauernden, etwa achtzigjährigen Durchnässung der von ihm verdeckten Mauertheile, der inneren Schildmauern und Gurtbögen des einstigen Kapellenbaues Veranlassung gegeben. Durch die in den neunziger Jahren ausgeführte innere Ziegelblendmauer mit Luftschicht konnte der bauliche Schaden nur verdeckt, aber der von außen durchgreifenden Feuchtigkeit keineswegs gesteuert werden. Eine gründliche Abhilfe konnte nur von der Neuaufrichtung eines Anbaues und einer naturgemässen Abstützung erwartet werden, wie solche in den wohl erhaltenen, geschichtlichen Konstruktionsmarken deutlich vorgezeichnet war. Diese traten nach dem Abbruch des erwähnten Pfeilers mit überzeugender Klarheit zutage. Maßgebend für die Ausführung des nördlichen Anbaues waren: die freigelegten Grundmauern, die



Abb. 8. Ansicht des süd. Treppenaufganges nach der Herstellung.

Ansätze der abgebrochenen Quermauern, die vorhandenen Schildbögen, Gurtbögen und Gewölbezwickel, sowie endlich die vorspringende Giebelleiste, welche die Neigung des einstigen Daches angab. Zusammenhängend mit diesem dreigeschossigen Anbau ist der Umgang fortgeführt worden, für den, außer den Pfeilerfundamenten, der geneigte Kämpfer des großen Bogens und der Gerungsanschnitt des abgebrochenen Tonnen gewölbes bestimmend war. Einem neueren Baubedürfnis entsprach die Anlage eines Treppenturmes, welcher die Unterkirche mit dem im zweiten Geschos befindlichen Kapellenraum verbindet und eine bis zum Umgang, beziehent-

lich bis zum dritten Geschos des Anbaues fortgeführte Wendeltreppe. Letzteres steht außerdem durch eine vorhandene, wieder freigelegte Türöffnung mit der Oberkirche in unmittelbarer Verbindung. Dieser nördliche Anbau gewann dadurch den Charakter einer Erweiterung, dafs der Umgang in gegebenem Rahmen vergrößert und drei neue abgeschlossene Räume für den kirchlichen Gebrauch gewonnen wurden. Es ist geplant, die abgeschlossenen, gewölbten Räume im zweiten und dritten Geschos als heizbare Gerkammern (Sakristeien) zur Aufnahme der kirchlichen Geräte und Gewänder einzurichten, für deren Unterbringung ein eigener Raum bisher nicht vorhanden war. Das kellerartige Gewölbe im Untergeschos kann als Sammlungsraum verwertet werden; die ausgewechselten Architekturstücke, sowie zahlreiche bautechnische Urkunden haben bereits darin ihre Aufstellung gefunden.

Der nördliche Anbau kam in der Weise zur Ausführung, dafs zunächst die abgebrochenen Quermauern bis etwa 7 m Höhe wieder hochgeführt

wurden, um dann mit dem Abbruch des besagten Pfeilers stückweise vorzugehen. Die vollständige Beseitigung konnte erst erfolgen, nachdem der im Scheitel abgestützte Gurtbogen in seiner ganzen Tiefe ergänzt worden war. Für die Mauertechnik war die der Arnold'schen Bauzeit vorbildlich: Basaltbruchsteinwerk unter gleichzeitiger Verwendung des Weiberner Tuffsteins bei der Schichtausgleichung, bei allen schrägen Laibungen, bei den Bögen der kleineren Öffnungen und den Dach- und Traufgesimsen; dagegen ist zu den Sockelquadern, den Ecken, den Stirnquadern des großen Bogens, sowie den Sohlbänken und Gurtgesimsen, als befriedigender Ersatz des

Andesits aus dem eingestellten Bruche des Stenzelberges, Herlenhardter Trachyt verwendet worden. Die kleinen Säulen des erweiterten Umganges sind in Sockel und Knauf aus Diedenhofener Kalkstein ausgeführt, während die Schäfte aus noch vorrätigen Stenzelberger und Wolkenburger Andesit hergestellt worden sind. Beim Anschluß an das Umgangsdach wurde auch der nördliche Anbau in deutscher Schieferung eingedeckt. Wenn im allgemeinen der künstlerischen Form- und Materialbehandlung der zugefügten Bauteile das Bestreben zugrunde lag, einen harmonischen Anschluß an die alten überlieferten Bauteile und deren Technik zu erzielen, so erschien es doch andererseits geboten, die ersten auch als berechnete Neuschöpfungen im einzelnen zu kennzeichnen.

C.

Eine Wiederherstellung der Innenräume war für die Oberkirche und Unterkirche geplant. In der Oberkirche kamen die Bauarbeiten im geplanten Umfange zur Ausführung. Zunächst galt es, einen großen Teil der überlieferten

Fensterverglasung neu zu fassen und zu dichten, während die Lilienfenster in den beiden Querschiffen in einfacher Bleimusterung verglast wurden.

Eine sorgfältige Untersuchung und Freilegung des ersten Malgrundes bot eine sichere Unterlage für die Wand- und Gewölbebehandlung der Oberkirche. Der ursprüngliche Putzgrund fand sich, mit Ausnahme an den Langschiffgewölben gut erhalten und bedurfte nur einer stellenweisen Ergänzung. Danach wurde

die auf dem ursprünglichen Putzgrund ausgeführte tektonische Wandmalerei wieder hergestellt, die im Gegensatz zu dem figurenreichen Schmuck des Chores sich sehr einfacher, aber wirkungsvoller Mittel bediente. Die Pfeiler, Gurt- und Schildbögen zeigen graue Quaderflächen mit weißen Fugen, die Profile der Kampfergesimse erscheinen abwechselnd grau, rot und gelb, während die trennenden Plättchen im auffallenden Lichte durch weiß, im Schatten-

bereich durch schwarz besonders betont sind; die weißen Gewölbekappen sind mit schwarzer Umrisslinie begrenzt. In der Vierungskuppel, als Himmelsgewölbe mit Sonne, Mond und Sternen gedacht, sind in drei konzentrischen Kreisen regelmäßig Luftlöcher von 7 bis 8 cm Durchmesser angeordnet, welche wieder geöffnet und durch sternartige Strahlen hervorgehoben wurden. Oberhalb der durchlaufenden Bänke in den Querschiffen ist auf nachweislich rotem Hintergrunde ein frühmittelalterliches Teppichmuster aufgemalt worden.

Für die beiden Seitenwände des Chorraumquadrates, die keine Farbspuren trugen und höchstwahrscheinlich mit Stoffen bekleidet gewesen, sind Teppiche aus Leinen — auf naturfarbenen Grund, oben und unten Saume in blauer Applikationsarbeit — beschafft worden. Auf den Wänden des Langschiffes, die ebenfalls keine bestimmte Bemalung nachweisen, ist aus praktischen Gründen ein tuffsteinfarbenes Schichtmuster mit weißen Fugen bis 2 m Höhe aufgemalt worden. Endlich war es wünschenswert, den störenden, aus

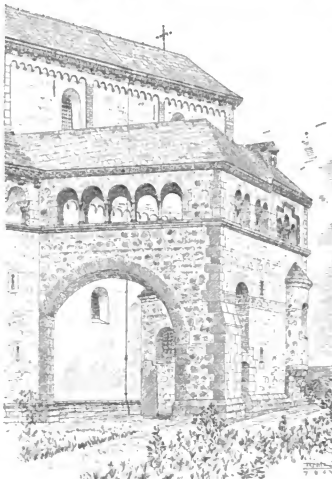


Abb. 9. Ansicht des nördl. Sakristei-Anbaues.

dem Jahre 1832 stammenden Holzabschlufs der Chornische, welcher nach Herstellung der neuen Sakristei zwecklos geworden, zu beseitigen und den gleichzeitigen eichenen Altar in seiner übertriebenen Höhe zu mäfsigen, im Aufbau möglichst einfach, ohne figurliches Beiwerk staffelförmig abzugrenzen und auf die kunstgeschichtliche Umgebung in seiner farbigen Behandlung einzustimmen.

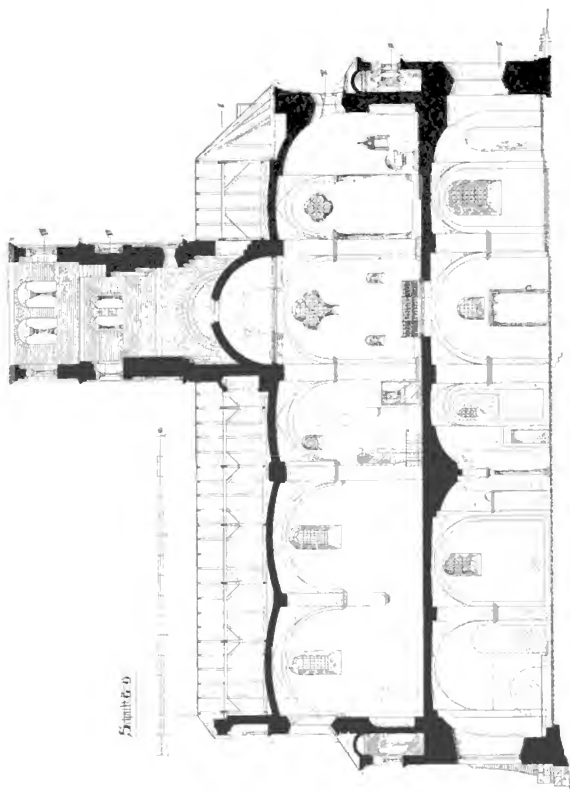
Die geplanten Wiederherstellungsarbeiten in der Unterkirche konnten leider nur in beschränktem Mafse ausgeführt werden. Auch hier zeigten sich die Fensterverschlüsse ausbesserungsbedürftig; das nach dem nördlichen Hof führende Fenster wurde zum Öffnen eingerichtet, um die notwendige, ständige Durchlüftung des Inneren möglichst zu erleichtern.

Die Wand- und Gewölbemalerei der Unterkirche war bereits im Jahre 1895 Gegenstand einer eingehenden technischen Untersuchung gewesen. Damals stellte man bereits fest, dafs der zur Ergänzung des Malgrundes in den Jahren 1861—1865 aufgetragene Putz — auch im Bereiche der figurlichen Malerei — billigen Anforderungen an Güte und Haltbarkeit keineswegs entsprach; der damals erneuerte Putz- und Malgrund, welcher sich dunkel von dem ursprünglichen abhob, half schlecht abgebunden und ist bei seiner stark wassersaugenden Eigenschaft steter Durchnässung und dadurch einer gänzlichen Zersetzung unrettbar preisgegeben; so liegt die Gefahr nahe, dafs der alte, bis jetzt trefflich erhaltene Malgrund in Mitleidenschaft gezogen werde; die vorgenommene chemische Mörteluntersuchung — welche einen hohen Gehalt an gebundener Kieselsäure und Wasser, dagegen einen geringen an Kalk (Ca. O) und Kohlensäure (C O²) ergab — hat die Annahme bestätigt, dafs der verwendete Mörtel unter Gebrauch lehmartigen Sandes, vielleicht auch unter Zusatz hydraulischen Kalkes bereitet worden ist. Um daher die unersetzbare historische Malerei in der Unterkirche zu sichern, wird man sich früher oder später zu einem sachgemäfsen Ersatz des schlechten Malgrundes, auch im Bereich der figurlichen Darstellungen, entschliessen müssen, was natürlich zugleich auch eine kunstverständige Ergänzung der Umrislinien bedingen würde.⁴⁾ An mafsgebender Stelle wurde jedoch besorgt, es könnte bei

⁴⁾ Eine kleine Putz- und Malprobe ist im südlichen Querflügel ausgeführt worden.

solch gründlichem Vorgehen auch der ursprüngliche Malgrund und damit auch die ursprüngliche Malerei Schaden nehmen. Aus diesem Grunde konnte die geplante Instandsetzung des inneren Putzes nur in recht beschränktem Umfange vorgenommen werden. An den unteren Wandflächen, zwischen den Werksteinepfeilern, ist der stark hydraulische Mörtelputz, welcher obendrein mit undurchlässiger Olfarbe überstrichen, bis auf etwa 2 m Höhe beseitigt und durch reinen Kalkmörtelputz ersetzt worden. Dieser neue Putzgrund ist der vorherrschenden Farbstimmung des Raumes entsprechend mafs voll abgetönt worden, während auf den gereinigten Quaderflächen der Pfeiler die naturgemäfs graue Quaderung hergestellt wurde; desgleichen erhielten auch die Kämpfergesimse eine entsprechende Bemalung. Wenn somit aus dem erwählten Grunde von einer Ausbesserung des Putzgrundes der figurlichen Darstellungen abgesehen werden mußte, so war es doch möglich, von besonderen Rüstungen aus die angewandte alte und neue Maltechnik urkundlich festzustellen. Hierzu bot sich eine erwünschte Gelegenheit bei den Darstellungen des Kampfes der Tugenden mit dem Laster in den Fensterlaibungen des ersten westlichen Kreuzflügels. Hier ist der ursprüngliche Putzgrund, marmorartig mit der Kelle geglättet, in drei Feldern fast ganz, im vierten Felde bis etwa zwei Drittel erhalten. Die Zeichnung wurde bei der ursprünglichen Maltechnik mit Goldocker umrissen. Bei allen Linien, welche die Lokaltöne trennen, auch des Gesichtes, der Hände und des lockigen Haares ist Goldocker angewandt. Die übrigen Lokaltöne sind rot, purpur, gelb; die Figuren stehen auf blauem Himmels- und grünem Erdengrund. Bemerkenswert ist, dafs der trennende gelbe Umriß vielfach verdoppelt und fast immer durch weisse Begleitlinien besonders hervor gehoben ist; außerordentlich sorgfältig sind die weissen Gewänder, Halstuch, Gebinde und Helm in silbergrau modelliert, während das Panzerhemd drei verschiedene Maschenmusterungen (schabloniert) zeigt. Charakteristisch ist der Streithelm mit Nasenschutz und die typische Form von Schwert und Lanze.

Im Gegensatz zu dieser alten Malweise sind bei der früheren Restaurierung die Umrislinien der Figuren in braunroter Farbe (gebrannte Umbra) nachgezeichnet worden; im allgemeinen



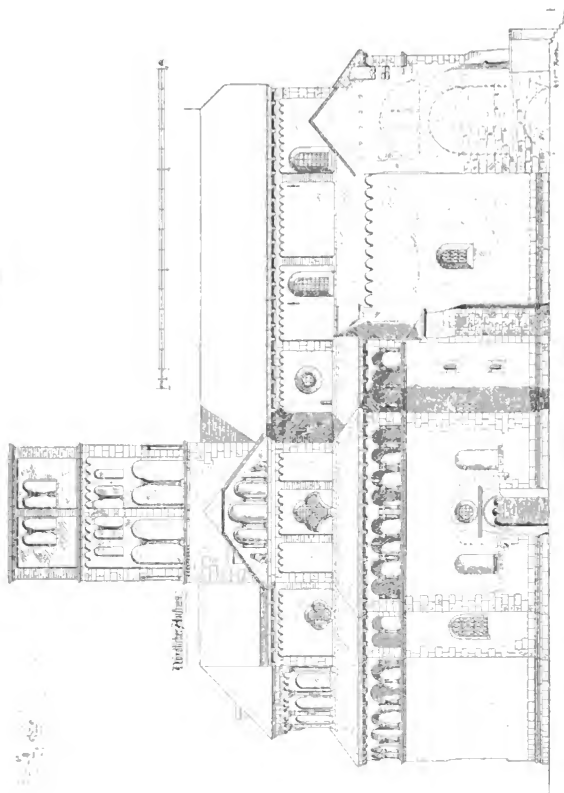


Abb. 11. Nordlicher Aufsicht der Simeonskirche.

ist eine ziemlich genaue, aber nicht immer sichere Verfolgung der gegebenen Umrisse festzustellen; mauch wesentlicher Zug ist unberücksichtigt geblieben. Eine gewisse Härte der Zeichnungen war die Folge, dazu kamen offene Verzeichnungen, welche vielfach auf irrümliche Auffassung schließen lassen. Solche trat deutlich zu Tage bei den Gestalten der Tugenden, deren Gesichtszüge und Gewandung derart überzeichnet waren, dafs sie dem Beschauer als männliche Streiter erschienen. Die von dem Historienmaler Batzem vorgenommene Richtigstellung ist ein beachtenswertes Beispiel, wie in sachverständiger, mafsvoller Weise die figürlichen Darstellungen der Unterkirche in ihrem alten Charakter wieder hergestellt werden können. Es bleibt allerdings dabei wünschenswert, dafs gleichzeitig die zeichnerische Darstellung so weit als nötig auch auf einem neuen, tadellosen Putzgrund ergänzt werde und zwar in solchem Umfange, dafs die Zeichnung keine empfindliche Lücke mehr aufweist und der künstlerische Eindruck der grofsartigen Monumentalmalerei wieder zu seinem historischen Rechte komme.

Ein Hinweis auf die aufgewendeten Baukosten dürfte hier am Platze sein; welche sich im ganzen auf 36 532,31 Mk. stellten,

Es beanspruchten im besonderen:

- | | |
|--|--------------|
| A. Die Wiederherstellung des äusseren Baukörpers rund: . . . | 12 770,— Mk. |
| B. Die Wiederherstellung des südlichen Anbaues . . | 2 410,— „ |
| des nördlichen Anbaues | 15 040,— „ |
| C. Die Wiederherstellung der Innenräume | 3 760,— „ |
| während der Rest von . . | 2 552,13 „ |
- auf Rüstungen und allgemeine Baukosten entfällt.

Ist durch die ausgeführten Bauarbeiten eine Instandsetzung und Vervollständigung des äusseren Organismus erzielt worden, so ist doch die Wiederherstellung der Innenräume in baukünstlerischem Sinne nicht als abgeschlossen zu erachten. Ausser der bereits hervorgehobenen Sicherung und Ergänzung der geschicht-

lichen Malereien in der Unterkirche sind folgende Arbeiten noch als notwendig zu bezeichnen:

1. Der Ersatz des Zementestrichs in der Unterkirche durch einen einfachen Kalksteinplattenbelag zur Ermöglichung einer gründlicheren Reinhaltung.
2. Die Wiederherstellung des ursprünglichen Westfensters, die Beseitigung der ganz zwecklos gewordenen Ziegelblindmauer und im Zusammenhang damit eine angemessene Einschränkung des Orgelwerkes zugunsten einer besseren Raumwirkung im unteren Langschiffe.
3. Eine Instandsetzung der unteren Wandflächen des Chores, für welche eine Bekleidung mit Stoffvorhängen sich empfiehlt.

Schliesslich mufs noch der Einrichtung der Sakristeien gedacht werden, welche bis jetzt leider nicht, wie geplant war, zur Ausführung gelangen konnte. Gerade hier, bei den gegebenen, nicht allzu grofsen Raumverhältnissen kommt es sehr darauf an, dafs die ganze Einrichtung, welche der Unterbringung der kirchlichen Gewänder und Geräte dient, in wohl durchdachter, dem Gebrauche entsprechender Weise dem Raume eingefügt werde. Nur dadurch ist es überhaupt möglich, dem praktischen Bedürfnis, auch mit knappen Mitteln, zu genügen und bei der allereinfachsten Ausstattung einen künstlerischen Eindruck zu erzielen, welcher dem kirchlichen Gebrauche und der Würde des Gottesdienstes entspricht. Es ist höchst wünschenswert, dafs die kirchlichen Verwaltungen und Behörden diesem Punkte der baulichen Einrichtung der Sakristeien die grösste Beachtung schenken, im besonderen zu verhüten suchen, dafs der nun einmal nötige, dem Geistlichen zur Sammlung dienende Sakristeiraum einer Kirche nicht den Charakter einer Rumpelkammer annehme. Die verständige und liebevolle Befriedigung jedes kirchlichen Bedürfnisses, auch unter den allerbescheidensten Verhältnissen, ist unbedingt eine bedeutungsvolle Aufgabe der christlichen Kunst.

Köln.

Ludwig Arutz.

Pluvialschleifen aus dem Schatz der Stiftskirche zu Tongern.

(Mit 4 Abbildungen.)

Cine zum Zwecke des Studiums der alten Jesuitenkirchen jüngst durch Belgien unternommene Reise führte mich an Tongern vorbei, dessen Pfarrkirche, einst eine bedeutende Stiftskirche, sich bekanntlich eines hervorragenden Kirchenschatzes rühmen kann. In Belgien hat der Schatz nicht viele seinesgleichen, aber auch unter den nichtbelgischen Kirchenschätzen nimmt er unzweifelhaft einen ehrenvollen Platz ein.

Was meine Aufmerksamkeit beim Besuch des Schatzes in besonderem Maße erregte, waren außer den reichgestickten Paramenten, Arbeiten des XVI. und XVII. Jahrh., und der Unzahl zum Teil höchst interessanter Reliquienbeutel und Aumoniären, namentlich die Pluvialagraffen. Nirgends dürfte man deren noch eine so große Zahl aus früherer Zeit besitzen, wie gerade zu Tongern. Weist doch der Schatz ihrer nicht weniger als ein volles Dutzend auf, von denen die Mehrzahl entweder ganz oder doch in ihren Hauptbestandteilen noch dem XV. Jahrh. angehört. Einige der Agraffen bilden Gegenstücke.

Die Abbildungen, die ich folgen lasse, geben die vier Haupttypen der Tongerner Pluvialschleifen wieder. Sie beruhen auf Photographien, welche mir auf Grund freundlicher Erlaubnis des Herrn Dechanten Peters, Ehren-domherrn der Kathedrale zu Lüttich, bei meinem Besuch der Schatzkammer aufzunehmen gestattet war. Die in Abbildung I dargestellte Agraffe ist die Stiftung eines Kanonikus Johannes Cleinjas und entstammt dem Ende des XIV. Jahrh. Sie besteht aus vergoldetem Silber und hat einen Durchmesser von 0,165 m. Die Mitte enthält eine Statuette der Gottesmutter mit dem Kind unter gotischem Baldachin,

der bereits ausgesprochene späte Form zeigt. Trefflich ist der Faltenwurf behandelt; auch die Haltung Marias befriedigt. Der Künstler hat es verstanden, durch die leichte Ausbiegung, welche er dem Körper gab, zugleich Leben und eine gewisse Würde in die Figur hineinzulegen. Weniger glücklich ist er in Behandlung des Kopfes der Gottesmutter gewesen, ganz mißglückt aber ist das Jesuskind. Eine gute Arbeit sind die leider sehr beschädigten, durchsichtigen Emails, mit denen der Fond der Agraffe zu beiden Seiten der Mittelfigur gefüllt ist.

Rechts kniet auf blauem, mit zarten Ranken und weißen Blüten gemustertem Grund der Donator, in der Hand ein Spruchband mit der Inschrift: *miserere mei* in gotischen Minuskeln. Links ist ein Engel mit einem Wappenschilde angebracht, auf welchem oben zur Linken dem Wappen der Stiftskirche das Wappen des Stiftsherrn eingefügt ist. Engel und Donator sind beide von edler Zeichnung. Der Engel trägt auf dem Haupt



Abbildung 1.

ein Kreuz; der Adler zu Füßen des Schildes dürfte das Symbol des hl. Johannes Ev. sein, und auf den Vornamen des Donators hinweisen.

Sehr einfach ist die Umrahmung der Agraffe; sie entbehrt aller Profilierung. Ihr einziger Schmuck besteht in leichten einpunktirten Ranken, sowie den gleichfalls nur einpunktirten Worten: *ave gracia plena*. Die Konsole der Statuette umzieht in derselben Ausführung der Name des Stifters: *joes cleinjas can.*, während der Grund hinter der Muttergottesfigur durch punktirtes Rankenwerk zart belebt ist. Von einer früheren Emaillierung desselben ist keine Spur zu entdecken. Leider kommen auf der Abbildung das Rankenwerk und die Inschrift der

Umrahmung nicht in dem Maß zur Geltung, wie auf dem Original. So einfach und bescheiden diese Art der Ornamentation ist, ebenso wirksam erweist sie sich im vorliegenden Fall, um den einfachen Glanz der flachen Umrahmung in genügender Weise zu brechen, ohne ihr die dem reichen Emailschmuck der Mitte gegenüber nötige Bestimmtheit und Ruhe zu nehmen.

Agraffe Nr. I ist nur in einem Exemplar im Schatz vorhanden, doch weist eine zweite Schließe eine verwandte Form auf, so daß sie wenigstens den Typus der Agraffe Nr. I zugezählt werden kann. Sie ist, wie diese, aus vergoldetem Silber gemacht, in der Mitte mit einer Statuette Marias mit dem Kind unter spätgotischem Baldachin geschmückt und auf dem Fond zu beiden Seiten derselben mit dem Bilde und dem Wappen des Stifters versehen, im Durchmesser 0,165 m groß. Die Figur der Gottesmutter mit dem Jesuskind ist entschieden besser, wie es bei der Agraffe Nr. I der Fall ist, dagegen steht die Darstellung des Stifters zur Rechten Marias und seines Wappens zur Linken zeichnerisch merklich hinter den gleichartigen Emailbildchen der ersten Pluvialschließe. Übrigens ist bei der Schließe nachgerade fast alles Email bis auf wenige spärliche Reste verschwunden.

Eigenartig ist das Ornament, mit welchem die Fläche hinter der Statuette belebt ist. An Osen hingen hier einst, unregelmäßig über den leeren Grund verteilt, lose kleine Perlen oder wahrscheinlicher Sternchen. Sie sind jetzt verschwunden, doch legen noch die zum größten Teil aus dem Fond hervorragenden Osen mit den an ihnen angebrachten Ringelchen von ihrem ehemaligen Vorhandensein Zeugnis ab.

Der Hauptunterschied zwischen beiden Agraffen macht sich in bezug auf die Form und die Behandlung des Rahmens geltend. Stellt die

eine einen Vierpafs mit durchgeschobenem vierteiligen Stern dar, so die andere einen reinen Vierpafs, und besteht bei jener die Einfassung aus einer schmalen, ganz ungegliederten, nur mit punktiertem Ornament belebten Leiste, so haben wir es bei dieser mit breiter, kräftig hervortretender, einfach, aber wirksam profilierter Umrahmung zu tun, die nach innen eine Schräge, nach außen eine Hohle aufweist und oben mit einer Rinne zur Aufnahme kleiner Silberrossetten versehen ist. Ein feiner gewundener Draht, welcher der Innenseite des Rahmens entlang aufgelötet ist, dient zur schärferen Trennung von Einfassung und Fond. Den äußeren Abschluss der Umrahmung bildet ein starker, gewundener Doppeldraht, dessen entschiedene Wirkung in glücklicher Weise durch ein feines, gewundenes, den Übergang zur Hohle vermittelndes Drahtchen gemildert wird. Die Agraffe ist zur Zeit leider in wenig gutem Zustand. In besseren Tagen, als noch der Rahmen frei von Beulen, die Rosetten vollzählig und unzerknittert, das Email des Fonds unversehrt, der Baldachin unverbogen und unbeschädigt und der Hintergrund der Statuette mit losen Sternchen oder Perlen geschmückt war, muß die Agraffe ein schönes Stück gewesen sein.

Origineller in der Auffassung als beide Pluvialschließen des ersten Typus sind zwei andere einander völlig gleiche Agraffen des Schatzes. Sie stellen, wie Abb. 2 zeigt, einen Achtpafs oder eine achtblätterige Rose dar, haben einen Durchmesser von 0,15 m und dürften der ersten Hälfte des XV. Jahrh. angehören. Die Umrahmung des Mittelfeldes und der Pässe, sowie die in Gufs hergestellten und dem Fond dann aufgelöteten Reliefs, Maria mit dem Kind, umgeben und getragen von Engeln, bestehen aus vergoldetem Silber.

Die Umrahmung ist von einfacher Formgabe. Sie besteht aus einem fast stabartigen



Abbildung 2.

Wulst, an den sich nach innen, wie nach außen zu eine flache, aus perlbesetzter Schräge und schmaler Kehle zusammengesetzte Profilierung anschließt.

Das Mittelfeld enthält, wie schon angedeutet wurde, die Gottesmutter mit dem Kind inmitten von Engeln. Die Darstellung, zumal das trefflich modellierte, noch nicht $4\frac{1}{2}$ cm hohe Statuetten Marias enthält noch deutliche Reminiszenzen an eine ältere Auffassung. Der Grund des Mittelfeldes wies einst tieblaues, durchsichtiges Email auf, das indessen jetzt bis auf einen geringen Rest zerstört ist. Die acht, um die Mitte sich herumlagernden Passe enthalten in durchsichtigem Email den Kopf Christi und die Brustbilder von 7 Aposteln.

Die im ganzen noch ziemlich gut erhaltenen Emails stehen an künstlerischem Wert weit hinter dem Relief des Mittelfeldes. Die Gesamtwirkung der beiden Agraffen ist noch jetzt, trotz aller Beschädigungen, eine vortreffliche und gefällige. Alles Konstruktive, das zuletzt auf Schließen in der Tat ein fremdes Element ist, wurde vollständig ausgeschaltet. Der Künstler hat sich begnügt, eine klare,

harmonische Flächengliederung zu schaffen, und in dieser lediglich malerisch zu arbeiten, wie die Agraffe zeigt, mit glücklichstem Erfolg.

Abb. 3 zeigt eine Schliesse, die in ihrer jetzigen Form erst dem XVII. Jahrh. entstammt, deren Mittelstück indessen bis in das Ende des XV. Jahrh. hinaufreicht. Es stellt die Kreuztragung dar: In der Mitte der Heiland mit dem Kreuz beladen, die Rechte wie erschöpft auf das Knie stützend, hinter ihm Simon von Cyrene, im Begriff, die schwere Last auf sich zu nehmen, ringsum 11 Schergen, von denen einer den Gottessohn an einem Strick gefesselt hält, ein zweiter im Begriff steht, dem Heiland einen Faustschlag zu versetzen, ein dritter Hammer und Nägel trägt. Der Faltenwurf ist zum Teil noch altertümlich,

doch gestattet die gedrungene Behandlung der Figuren und die in ihnen zum Ausdruck gebrachte Realistik nicht, das Relief über das Ende des XV. Jahrh. hinaus anzusetzen.

Die aus teilweise vergoldetem Silber verfertigte Agraffe hat in ihrer jetzigen Gestalt einen Durchmesser von 0,13 m. Ursprünglich dürfte der Durchmesser etwas grösser gewesen sein. Denn der gegenwärtige Rahmen paßt in keiner Weise zum Mittelstück, nicht bloß bezüglich des Stiles, sondern auch bezüglich seiner Stärke. Statt der schmalen, flachen, kleinlich gemusterten Einfassung wird ursprünglich ein breiter, kräftiger, derb profilierter Rahmen um das Relief angebracht gewesen sein.

Die Agraffe hat ein Gegenstück im Schatz,

bei welchem jedoch an Stelle der Kreuztragung der Verrat des Judas die Mitte einnimmt. Eine Abbildung auch von dieser Schliesse zu geben, schien mir überflüssig, da sie nichts wesentlich Neues bietet.

Wie man sich etwa um Agraffe III den Rahmen wünschen möchte, zeigt die in Abb. 4 wiedergegebene Schliesse. Sie ist die Pluvialschliesse des Tongerner Schatzes,

bei welcher die Einfassung am reichsten ausgebildet ist, und hat den höchst bedeutenden Durchmesser von 0,195 m. Der Rahmen, der aus vergoldetem Silber besteht, ist ca. 0,035 m breit; oben mit breiter, tiefer Rinne versehen, durch welche sich eine silberne mit Blättchen und Rosetten besetzte Ranke zieht, fällt er nach innen zu steil ab. Nach außen ist er mit tiefer Kehle ausgestattet, durch welche ein von einem vergoldeten Bande umwundener, blattbesetzter Zweig geführt ist. Am Rand schließt die Umrahmung wirksam ein von einem Perlstabchen begleiteter gewundener Doppeldraht ab, während die Rinne in der Mitte des Rahmens durch einen geflochtenen Silberdraht beiderseitig begrenzt wird.



Abbildung 8.

Die Umrahmung der Agraffe gehört dem XVI. Jahrh. an, das Mittelstück ist dagegen älter und reicht, wie es scheint, bis in die Mitte oder gar die erste Hälfte des XV. Jahrh. hinauf, nur die silbervergoldeten Rosettenchen, mit denen jetzt der Grund belegt ist, das Zepter in der Rechten Marias und die silbernen Wolken zu Füßen der Gottesmutter und der inzensierenden Engel sind spätere Zutat. Ursprünglich muß der Fond mit durchsichtigem Email gefüllt gewesen sein, wie die Rautenmusterung desselben und die ihm eingepunzten Lilien beweisen.

Die übrigen Pluvialschliessen im Schatz der Tongerner Stiftskirche sind von geringerer Bedeutung. Alle sind kreisförmig. Eine stellt eine etwas vereinfachte Form der Agraffe Nr. IV dar und scheint als Gegenstück zu dieser gedacht zu sein. Auch bei ihr stammt das Mittelstück mit der Darstellung der von Engeln umgebenen Gottesmutter auf ehemals emailliertem Fond noch aus dem XV. Jahrh. Andere sind ganz das Werk des XVII. Jahrh.

Es ist auffällig, wie wenig Pluvialagraffen sich verhältnismäßig aus dem Mittelalter erhalten haben, obschon doch deren Zahl damals eine bedeutende gewesen ist. Strotzen ja manche Kirchen wie von kostbaren Pluvialien, so auch von prächtigen Schliessen. Um so mehr verdienen alle Aufmerksamkeit jene Agraffen, welche sich als Zeugen einer großen Vergangenheit voll regster kirchlicher Kunsttätigkeit in die Gegenwart gerettet haben. Indessen habe ich noch etwas anderes bezweckt, wenn ich die Agraffen des Tongerner Schatzes zum Gegenstand dieser Zeilen gemacht habe. Es kann wenig helfen, wenn die kostbaren Schätze früherer Zeit fern und unbeachtet in irgend einer Schatzkammer ruhen, sie müssen vielmehr durch gute Abbildungen

in die Öffentlichkeit gebracht werden, damit sie, was sie so sehr vermögen, wozu sie da sind und was uns so sehr vounöten ist, vorbildlich wirken können. Die Agraffen des Schatzes zu Tongern sind keine erstklassigen Arbeiten, aber es sind gute Arbeiten, von denen sich jedenfalls lernen läßt. Insbesondere gilt das, was bei den noch vorhandenen deutschen Schliessen sehr selten ist, von der reichen Verwendung des Emails, das hier so ausgiebig zur Benutzung gekommen ist. Namentlich in dieser Beziehung seien also die Pluvialagraffen des Tongerner Schatzes der Beachtung empfohlen, und zwar ist es vor allem der in Abb. 2 gegebene

Typus, auf den hier die Aufmerksamkeit gelenkt werden soll. Das Motiv, die Anordnung des Bildwerks und die Art der Verwendung des Emails lassen ihn in hohem Maße als vorbildlich erscheinen. Die Blätter können natürlich reicher ausgestaltet und um Zacken, die zwischen je zwei Blättern hervorwachsen, bereichert werden. Eben so mag man die Umrahmung kräftiger ausbilden, die



Abbildung 4.

acht Blätter durch sechs ersetzen und an Stelle der Figuren andere treten lassen. Das ist es ja, worin die künstlerische Ausnutzung der Kunstschöpfungen früherer Zeiten vor allem bestehen soll. Man mag gewiss gelegentlich kopieren, was die alten Meister an herrlichen Schöpfungen uns hinterlassen haben. Die Hauptsache aber ist, daß unsere Künstler an den Werken ihrer Vorgänger Sprache und Ausdruck, die in ihnen verkörperten Ideen und den Geist, der sie besetzt, studieren, um dann auf dem sicheren Boden des alten, gereift durch volles Verständnis desselben und vertraut mit seinen Formen, Neues zu schaffen, wie es Zeit und Umständen und der persönlichen Veranlagung des Künstlers entspricht.

Luxemburg.

Jos. Braun.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXVIII. (Mit Abbildung.)

49. Figurierter Elfenbeinbecher in Silbermontierung als Reliquiar des Domes zu Münster (Katalog Nr. 547).

Wie bereits in der altchristlichen Periode antike Tempelsäulen in den Bau christlicher Kirchen, heidnische Sarkophage und Becken als Tauf- oder Weihbrunnen eingeführt wurden, so war es auch im Mittelalter vielfach üblich, heidnische Gebrauchsgegenstände, namentlich Schmucksachen, als Zierrat oder Gerät, dem christlichen Kulte zu weihen, wie profane Kostbarkeiten aus älterer oder späterer Zeit für liturgische Zwecke zu benutzen, sei es wegen ihres Kunstwertes, wegen der Traditionen, die sich an sie knüpften, oder aus symbolischen Gründen. Dafs kostbare Behälter auch schon bald nach ihrer Entstehung ihre profane Bestimmung mit einer kirchlichen zu vertauschen hatten, beweist unter anderem das hier abgebildete Reliquiergefäß von 38 cm Höhe, dessen Kernein Elfenbeinbecher mit neun reliefierten Ritterfiguren aus dem Ende des XIV. Jahrh. ist. Sie sind gekrönt, bis auf eine, die Stirnband trägt; haben Spitzschuhe, Lederhülsen um die Kniee, kurzen Rock mit langen Schleppärmeln, Mantel um die Schultern, der vorne durch einen Knopf geschlossen ist, gekräuselten Bart (mit Ausnahme von zweien, die ganz bartlos sind). Über der Krone wallt Schleier als Helmzier; die Hände hängen zumeist herab, die linke, indem sie den an die Schulter gelehnten Turnierschild hält (dessen Wappen in Löwe-Hirsch, drei Tierköpfen, drei Kronen, Lilien etc. bestehen). Die schlanken, nur durch Mantel und

Schild in die Breite entwickelten, ähnlich, doch im einzelnen verschieden gestalteten Ritter treten, durch ein in Elfenbein belassenes Streichen ganz knapp geschieden, nur schwach aus dem Grunde hervor und machen einen etwas schematischen Eindruck. Haltung und Tracht weisen auf den Schluß des XIV. Jahrh. hin, und schon die krolligen Zapfenhaare machen den westfälischen Ursprung höchst wahrscheinlich. Kurz nach seiner Entstehung scheint dieser, wohl schon damals als Seltenheit geltende Becher, zum Reliquiar bestimmt und in die vorliegende silberne, teilweise vergoldete Fassung gebracht worden zu sein, die den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrh. angehören und gleichfalls in Westfalen entstanden sein dürfte. Der Vierpafßfuß ist ganz glatt, ebenso der sechseckige Schaft, der von einem flachen à jour-Nodus unterbrochen wird und in einen sehr geschickt konstruierten, ganz originellen, aus Krabbeneisten und Maßwerkdurchbrechungen gebildeten, ovalen weil der Grundform des Bechers angepassten Trichter übergeht. Diesen schließt nach unten wie nach oben ein Zinnenfries ab, hier als Übergang zu dem ganz einfachen, nur durch Schuppen verzierten Helm mit durchsichtigem Blätterknäufchen. — Durch edle, feine empfundene Einfachheit zeichnet sich diese Montierung aus, sehr geeignet, dem Becher, um dessen Hervorkehrung es sich ja vornehmlich handelte, besondere Geltung zu verschaffen, auch im kirchlichen Gebrauch.

Schnitgen.



Bücherschau.

Geschichte der Renaissance in Italien von Jacob Burckhardt. Vierte Auflage, bearbeitet von Dr. Heinar Holtzinger. Mit 310 Illustrationen. Stuttgart 1904. Paul Neff Verlag (Karl Böhle). (Preis 12 Mk., geb. 15 Mk.)

Nach 13 Jahren erscheint eine neue Auflage dieses kostbaren Buches, bei welcher der Herausgeber sich dessen Durcharbeitung hat angelegen sein lassen, mit der größten Pietät die Rücksicht auf die Ergebnisse der zwischenzeitlichen Forschung verbindend, von denen aber manche Partien unberührt bleiben durften, eigentlich nur die neuesten Beobachtungen und Entdeckungen an den Denkmälern berücksichtigt zu werden brauchten. Die ganze Anordnung ist unverändert geblieben bis auf die beiden eingeschobenen kurzen §§ 32a und 146a, welche die Baulichkeiten in den Gemälden und die Brunnenverzierung behandeln, die als alte Zusätze des Verfassers von ganz besonderem Wert sind, wie mehrere sonstige Ergänzungen und Verbesserungen seiner Hand. Die Abbildungen sind um 22 vermehrt, von denen die drei ersten sofort dem II. Kapitel: „Die Protorenaissance und das Gotische“ zugeugt kommen, in bezug auf welche die Studien inzwischen ebenso wenig unfruchtbar geblieben sind, wie hinsichtlich der „Formbehandlung der Frührenaissance“, — Das Format hat an Größe, die Ausstattung an Eleganz, die Illustration an Schärfe, das Illustrations-Verzeichnis an Brauchbarkeit gewonnen. II.

Kind und Kunst. Illustrierte Monats-Schrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes. Herausgeber Hofrat Alexander Koch. Verlags-Anstalt Darmstadt und Leipzig. Jährlich 12 Hefte mit ca. 600 Illustrationen und vielen farbigen Beilagen. 12 Mk., Luxus-Ausgabe 20 Mk.

Zu den beiden großen, weitverbreiteten Kunstzeitschriften „Deutsche Kunst und Dekoration“ (illustrierte Monats-Hefte für moderne Malerei und Plastik, Architektur, Wohnungs-, Kunst- und künstlerische Frauen-Arbeit, jährlich 24 Mk.), und „Innen-Dekoration“ (für die Ausstattung und Einrichtung moderner Wohn- und Repräsentationsräume, jährlich 12 Hefte 20 Mk.), nimmt der hochverdiente Herausgeber auf seine breiten Schultern noch die Bürde einer dritten, die mit dem 1. Oktober zu erscheinen beginnt, und sich einführen darf mit der Behauptung, daß „Die Kunst im Leben des Kindes“ allmählich zu einem bedeutungsvollen Faktor im Erziehungsleben, daher im sozialen Walten der Gegenwart geworden ist, und an die Zukunft große Aufgaben stellt. Dafs für die Lösung derselben von ihm ein eigenes Organ großen Stiles soeben gegründet ist, verdient alle Anerkennung, und die beteiligten Kräfte wecken die Hoffnung, dafs dasselbe den berechtigten Ansprüchen genügen wird, obwohl sie mannigfaltig und kritisch sind. Körper und Seele des Kindes müssen allseitig berücksichtigt werden, Große und Kleine, Wissenschaftlichkeit und Volkstümlichkeit, nur als Familienbuch hat die Zeitschrift ihren Wirkungskreis, ihre Berechtigung, daher die Ob-

liegenheit, die Empfindsamkeit von Müttern und Kindern nach jeder Richtung in Wort und Bild zu schonen.

Dieses Rücksichten ist Rechnung getragen im I. Hefte, im Vorwort des Herausgebers wie in den Abhandlungen und zahlreichen modernen, aber maßvollen Abbildungen. „Kunst und Spiel in ihrer erzieherischen Bedeutung“ behandelt etwas hoch, aber dennoch praktisch, Prof. Konrad Lange. „einige Grundfragen der Erziehung“ etwas kühl, aber klar, Dr. A. Pabst. Über „die praktischen Ergebnisse der kunstpädagogischen Bewegung“ informiert sinnig Dr. M. Spanier. Zu der interessanten Frage: „Warum können die heutigen jungen Mütter, so vielfach ihren Kindern keine Märchen mehr erzählen“, liefert Lise Ramspeck dankbare Beiträge. Das „Dresdener Spielzeug“ erscheint in mannigfacher Illustration, nicht minder „Ein Beitrag zur Einrichtung von Kinder-Schlafzimmern“. Erzählungen, photographische Aufnahmen von Kindern, durch Abbildungen reich belebt, bilden unter der Rubrik: „Kinderwelt“ den Schluß mit sechs Preis-Ausschreiben. — Wenn der Ton, auch in religiöser Hinsicht, noch etwas wärmer, dazu etwas populärer gestimmt würde, zugleich im Sinne der Schule und ihres Bilderkreises, so würde sich der Interessentenkreis wohl noch erweitern.

Schäutgen.

Liebfrauen-Kalender für 1905. Herausgegeben vom „Verein zur Heranbildung kathol. Lehrer“ in Wien XV, Teitgasse 6.

Diese neue Gründung führt sich als Jubiläumsgabe ein, wie sie den Kult der Gottesmutter als besondere, erhabene Aufgabe sich gestellt hat. Diese sucht sie zu lösen durch volkstümliche Erzählungen, Beschreibungen, Gedichte, die selbständig und reich illustriert sind. Text und Abbildungen bilden ein belehrendes, unterhaltendes, anmutendes Ensemble, letztere in dem farbigen Titelbild der Immaculata Conceptio, in sinnigen, auf die hl. Jungfrau bezüglichen Monatsbildern, sowie in zahlreichen Porträts bestehend, mit denen Illustrationen zu den Novellen und Vorführungen von Wiener Kunstdenkmalern abzuwechseln. Da zugleich durch die Aktualität und Mannigfaltigkeit der Darbietungen auf das allgemeine Interesse Rücksicht genommen wird, so darf dieses dem neuen Kalender wohl in Aussicht gestellt werden.

D.

Ricordo di Roma — (Andenken an Rom). 50 Hauptansichten von Rom mit Text. Kathol. Verlags-Institut in München, Walterstraße 22. (Preis 2,50 Mk.)

In der so beliebten Form von Postkarten, die allmählich zu einer Art von Bildungsmittel geworden sind, werden hier von römischen Plätzen, Straßen, namentlich Kirchen und Palästen scharfe Ansichten geboten, die ein treues Bild von den betreffenden Denkmälern geben, sowie eine kurze Beschreibung, die noch für wenige Notizen Raum übrig läßt. Den Besuchern der ewigen Stadt mag dieses Album eine passende Vorbereitung, wie Erinnerung sein, da die Auswahl recht geschickt getroffen ist.

B.

Abhandlungen.

Die neue Filialkirche an der Werstener StraÙe zu Düsseldorf-Bilk.

(Mit 7 Abbildungen.)

Es gibt einen Artikel, der rar wird in der Welt, der aber auch von wenigen geschätzt und begehrt, von vielen sogar verabscheut wird: die Einsamkeit. Was hilft es, ob man sich in Wald und Heide zurückzieht, — die Behauptung, daß die Bevölkerungszunahme sich auf die großen Städte beschränke, trifft nur teilweise zu: ist eine Gegend leidlich annütig und nicht zu weit von einem Knotenpunkt entfernt, so wird auch sie von der schwellenden Menschenwoge überflutet. Wie endlos dehnten sich ehemals unsere Heiden und Büsche, pfadlos, schrankenlos. Nach

allen Richtungen konnten wir sie durchkreuzen; Hasen, Kaninchen, Krähen, Spechte, Eichhörnchen

waren unsere einzige Gesellschaft, Schafstriften und tiefe Sandwege die nur ausnahmsweise belebten Verkehrsadern. Der Tannenwald brütete so schweigsam in der Sonnenglut oder rauschte geheimnisvoll im lauen Westwind; die Heide zog ihr wunderbares Purpurkleid an, wofür ihr die Bienen ein begeistertes Lobgesumme anstimmten; weltverlassen konnte man träumen am Akazienteich.

Aber da wird, um der winterlichen Arbeitslosigkeit zu steuern, eine Gesellschaft zum Ausbau der Vizinalwege errichtet, und kaum hat so ein lieber alter Wald- oder Sandweg ein hartes Kiefigewand angezogen, da rollen schon Stein- und Holzfuhrn heran. Häuschen erstehen über Nacht, dem Heidesand werden Gärtchen abgerungen, junge Paare ziehen ein, und eh' wir's uns versehen, tummelt sich der

Kindersegen vor dem Fahrrad, auf welchem wir über die neu erschlossenen Wege den noch unerschlossenen zueilen. Da grüßt uns ein Mägdlein mit der freundlichen Annuit, welche die Natur, unbekümmert um Rang und Portemonnaie, an ihre Lieblinge austellt oder ein klassenbewußter Dreikäsehoch ruft uns das Gegenteil eines Segenswunsches nach. Und wenn wir weiterstreben, um uns in ein noch ungestörtes Waldesdickicht zu verkriechen, da grinst uns eine Warnungstafel an, die den unbefugten Betreter mit allen Schrecken des Gesetzes bedroht, oder die boshafte aller Erfindungen, der gehässige Stacheldraht hemmt definitiv unsere Schritte. Wo wir früher träumten von Gott und Natur, von den Geheimnissen des Menschenherzens und des Erdenlebens, da stoßen jetzt unsere ärgerlichen Gedanken

auf den egoistischen Eigentümer, der nicht vertragen kann, daß sein, sein, sein Stück-

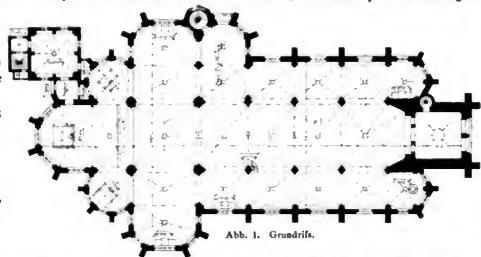


Abb. 1. Grundriß.

chen Erde auch anderen unschuldige, nichtbezahlte Freude gewährt.

Im allgemeinen ist der Mensch ja zur Einsamkeit nicht geschaffen, er ist ein geselliges, gesellschaftliches Wesen, aber auch der Geselligste bedarf ihrer, um hin und wieder einen Besuch im eigenen Herzenskämmerlein abzustatten und sein inneres Inventar zu revidieren. Und wie soll ohne sie der Dichter auskommen, der sie geradezu seine Braut nennt, und der Kunstbessene, dem im Alltagstrubel das Auge matt und das Hirn staubig geworden?

Wohl taugt es nicht, Abend für Abend in der Studierstube hinzuhocken in einziger Gesellschaft seiner Lampe und seines Ofens; nichts destoweniger bleibt die Einsamkeit in traulich enger Zelle ein kostbares Gut; aber auch sie wird über Gebühr gestört durch die neuesten

Errungenschaften, vier- und sechsmalige Briefträgervisite, Telegraph und Telephon. Selbst der Ozeanbefahrer, der seine Seele in die weiten Wellen und den weiten Himmel tauchen und für kurze Zeit dem Wirrsal entrinnen wollte! die drahtlose Telegraphie verfolgt ihn mit der unerlässlichen täglichen Portion aufregender und unangenehmer Nachrichten. O Mensch, wie wirst du dem Menschen lästig und unerfreulich; auf den höchsten Bergkämmen streuest du aus deine leeren Flaschen und Butterbrot-papiere, deine Inschriften und Reklamen grinsen uns an aus Firnregionen und Gletscherspalten.

Hauptsache bleibt gewiss die versammelte Gemeinde, der gemeinsame feierliche Gottesdienst; aber wer empfand niemals den Zauber heiliger Einsamkeit, wenn er in eine verlassene Halle trat, wo nur das Ticken der Turmuhr sich hören liefs, das ewige Licht vor dem Tabernakel das einzige bewegliche Wesen schien und in der Stille die nur scheinbar erstarrte Musik der Säulen und Gewölbe dem Geisterohr vernehmbar wurde. Aber nach dem Gottesdienste werden die Gotteshäuser meistens geschlossen und nur gegen Trinkgelder vorgezeigt.

Und die Städte! wie gelangte man früher so bald ins Freie; die Promenade, die mit prächtigen Linden besetzte ehemalige Festungsumwallung führte uns an die verschiedenen Tore, durch welche wir in Feld und Flur und Wald aufatmend hinauseilten; jetzt haben kilometerlange Strafsen sich ihnen vorgelegt, die man erst mit der „Elektrischen“ durchsausmufs, um ins Freie zu gelangen. Oder es gab heimliche prächtige Parkanlagen, die zwar dem Publikum zu gebote standen, von diesem lebenswürdigen Wesen aber nur in den geselligen Nachmittagsstunden bevölkert wurden; der Morgen war für die einsiedlerischen Naturen. Heine, der unartige Düsseldorfer, er-

zählt, wie er als Kind in der Morgendämmerung zum Hofgarten eilte, um dort ungestört sein erstes Buch zu studieren, die Geschichte des scharfsinnigen Junkers Don Quixote von der Mancha: „Ich aber setzte mich auf eine alte, moosige Steinbank in der sogenannten Seufzerallee, unfern des Wasserfalles und ergözte

mein kleines Herz an den großen Abenteuern des kühnen Ritters“. Der Hofgarten ist geblieben, aber ein Hauserwall fafst ihn ein und eine geschäftige Menge durchkreuzt ihn zu jeder Tageszeit.

Nur die Luft, wenn auch misfarbt und getrübt durch die Rauchplage, blieb noch unerobert vom Menschengewimmel. Zwar ein einzelner Ballon wird willenlos vom Winde dahergetrieben, aber der systematische, lenkbare, will sich noch nicht erfinden lassen und dem gefesselten begegnet man nur auf Ausstellungen und bei der militärischen Luftschifferabteilung. Wer weiß aber, was bald geschieht, ob die trübe

Ahnung des sinnigen Weinsberger Dichters sich nicht erfüllen wird:

„Laßt satt mich schau'n in diese Klarheit,
In diesen stillen, sel'gen Raum,
Denn bald könnt' werden ja zur Wahrheit
Das Fliegen, der unsel'ge Traum;
Dann flieht der Vogel aus den Lüften
Wie aus dem Rhein der Salmen schon;
Und wo einst singend Lerchen schiffen,
Schiff grämlich stamm Britanniens Sohn.“

Ich fürchte aber, dafs ich selber mit dem geehrten Leser eine phantastische Luftfahrt riskiert habe und dafs es nicht leicht sein wird an der vorgeschriebenen Stelle zu landen. Aber die menschlichen Gedanken entwickeln und verknüpfen sich oft auf ganz unerwartete und unmotiviert Weise; wir wissen oft selber nicht, von woher die Gedankenreise ausgegangen und wohin sie uns führen wird. Eine begabte, grübelnde Schriftstellerin hat das neuerdings ausgesprochen in dem Satze: „Wir denken nicht, es denkt in uns“, mit anderen Worten,

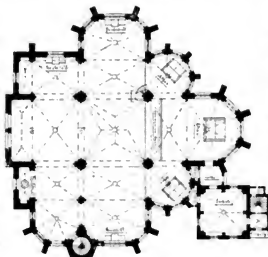


Abb. 2. Grundriß (Teilkirche).



Abb. 3. Querschnitt.



Abb. 4. Längenschnitt.

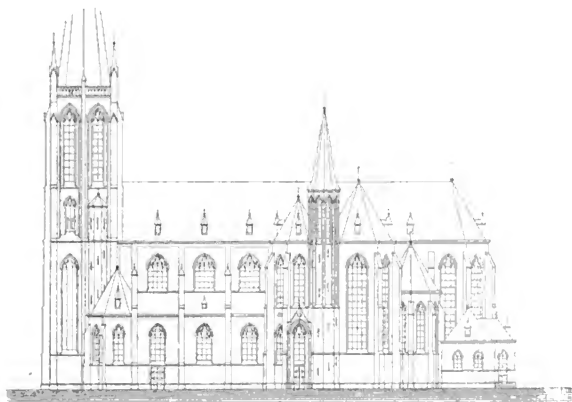


Abb. 5. Seitenansicht

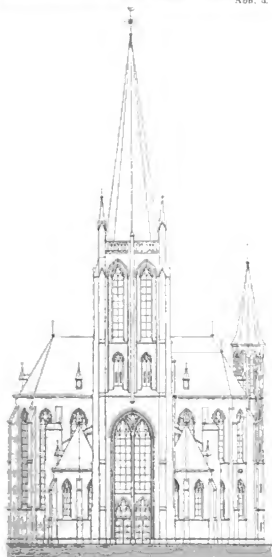


Abb. 6. Vorderansicht.

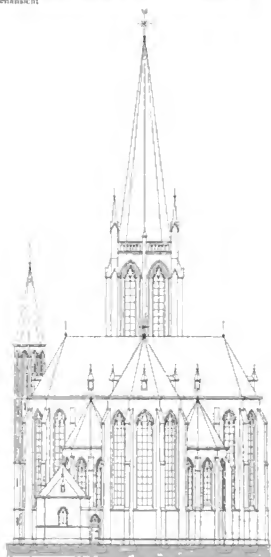


Abb. 7. Choranseht.

der Mensch ist ein Wesen, dem allerlei fernliegende Sachen einfallen, namentlich, wenn er sich hinsetzt und schreibt. Glücklicherweise schweben wir schon über dem Hofgarten und von da ist es nicht weit bis zur Werstener StraÙe, wo noch unbepflastertes freies Feld zur Verfügung steht, um den Anker auszuwerfen.

Die Einsamkeit, in welche wir hier versetzt werden, ist nun eben nicht die ersehnte, betrauerte, poetische; es ist die Verlassenheit der Kohl- und Gemüsegrärten, und wenn diese sich vor der schwellenden Großstadt ein Ende rückwärts konzentrieren muß, so stimmt uns das weniger elegisch. Wir stehen an einem Knotenpunkt: die Brunnen-, Suitbertus- und Himmelveigerstraße stoßen hier zusammen, um sich in der „Werstener“ fortzusetzen, welche im Bebauungsplane mit Bäumen bepflanzt als Alleestraße erscheint.

Als Herr Pfarrer H. Beheim nach Düsseldorf-Bilk versetzt wurde, sah er sich veranlaßt, binnen kürzester Zeit für die auf 12 000 Seelen angewachsene Gemeinde eine neue Kirche zu planen und zu errichten, an Stelle der früheren Loretokapelle. Noch keine zehn Jahre sind seitdem verfloßen und die seiner Obhut anvertraute Seelenzahl ist schon wieder auf mehr als das Doppelte gestiegen. Das Bauen muß von neuem losgehen, diesmal an zwei Stellen zugleich, in dem Vorort Flehe und in der Mitte des neugeplanten Stadtteils an der Werstener StraÙe. Vorläufig aber handelt es sich nur um teilweise Ausführung der angenommenen Projekte. Glücklicherweise sind die anfänglich vorgesehenen drei Bauperioden auf zwei reduziert worden, was die „Teilkirchenfrage“ bedeutend vereinfacht.

Auch liegt hier der zweifelhafte Fall nicht vor, zu welchem Wiethase in dieser Zeitschrift (Bd. II, Sp. 373 bis 380) einen Lösungsversuch veröffentlichte, die Ungewißheit nämlich, ob ein neuer industrieller Ansiedlungspunkt kleinere oder größere Anziehungskraft ausüben, ob die neue Gemeinde mäÙig bleiben, ob sie mittelgroß, groß oder übergroß werden wird. Da müssen denn alle Eventualitäten zugleich ins Auge gefaßt und berücksichtigt werden, und zwar so, daß für zu errichtende Bau in der Uranlage, in der ersten, zweiten und dritten Vergrößerung doch jedesmal als ein selbständiges, abgeschlossenes Ganze erscheint.

Wo also, wie im vorliegenden Falle, keine vernünftigen Zweifel an der dereinstigen Voll-

endung des Angefangenen bestehen können und nur zwei Bauperioden angenommen werden, ergibt sich die Teilung ohne Schwierigkeit von selber; man braucht nur der alten, mittelalterlichen Methode zu folgen und mit der Chor- oder Ostpartie den Anfang zu machen.

In unserem Plane ist der Schnitt ungefähr in der Mitte vorgenommen und umfaßt die sofort zu erbauende erste Hälfte: Hauptchor, Nebenkappen, Sakristei, Querschiff und ein Mittelschiffjoch.

Altäre, Kommunionbank und Beichtstühle finden also ihren endgültigen Platz gleich bereitet und haben keinen späteren Umzug zu gewärtigen; bloß Kanzel und Taufstein müssen versetzt werden; in der ebenfalls fertig gestellten Sakristei kann die vollständige, bleibende Einrichtung vorgenommen werden.

Eine Hauptfrage aber bleibt zu lösen, die Orgelbühnenfrage. Verdient ein Notbehelf den Vorzug, bis der gewöhnliche Platz über und vor der Turmhalle zur Verfügung steht oder soll auch dem Kircheninstrument und den Sängern gleich ein festes Heim angewiesen werden? Hier ward das letztere angestrebt, indem dem polygonal geschlossenen südlichen Querschiff ein ebenfalls polygoner Nebenbau angefügt wurde. Derselbe steigt zur Höhe des Mittel- und Querschiffes empor, ist aber zweistöckig eingeteilt. Der untere Stock, die Höhe des Seitenschiffes erreichend, schließt sich diesem unmittelbar an und erhält an der Südseite einen Eingang. Der obere, zugleich über das letzte (östliche) Seitenschiffjoch sich ausbreitend, bietet einen Raum von etwa 70 Quadratmeter für die Orgelbühne. Die Orgelfront ist gedacht, dem Mittelschiff zugewendet über dem letzten Arkadenbogen, während die seitlichen Bogenöffnungen den Sängern Ausblick auf den Hauptaltar gewähren. Ein großer Treppenturm, die Ecke zwischen Querschiff und Nebenbau ausfüllend, enthält eine breite Treppe zur Orgelbühne und im oberen Teil eine kleine Glockenstube. Das Fragment, Längendurchschnitt, gewährt Einsicht in die beiden beschriebenen Stockwerke.

Im übrigen können wir uns kurz fassen, indem wir für den ganzen Bau das Schema aufstellen: Kreuzförmige Basilika, gotisch, gewölbt, dreischiffig mit Westturm, Tauf- und Beichtkapelle, Hauptchor und Nebenbörcchen, nebst Sakristei an der Südseite.

Driebergen.

Alfred Töpe.

Die Technik des Wachs-Eindruckes als Ersatz für Stickerei.

(Mit Abbildung.)



Aus dem Nachlasse des bekannten Kunstforschers und Sammlers Dr. Franz Bock ist eine Tafel in den Besitz des Aachener Museums übergegangen, welche um ein ovales, zur Aufnahme einer Reliquie oder eines Bildes bestimmtes Mittelfeld ein Blumenornament aus Gold-, Silber- und Seidenfäden zeigt. Sie besteht aus einem rechteckigen Zedernholz-Brette, ist 0,188 m hoch, 0,152 m breit und 0,1 m dick. Nach den Spuren von Nägeln an den Kanten zu schließen, war sie früher von Leisten umrahmt. Auf das Mittelfeld ist jetzt, um die Farben der Ornamentik hervortreten zu lassen, ein dunkelbrauner Plüschfleck geklebt. Darum zieht sich ein ovales Rahmen, welcher zwischen je vier gedrehten Goldschnüren angereihte zweiblättrige Knospen zeigt, aus welchen kleine karminrote Tropfen entspringen. Erstere sind lichtblau und wie diese mit gedrehten Silberfäden konturiert.

Der übrige Teil hat bis zum Rande einen von gleichartigen Fäden gebildeten Grund und darauf einer Vase entsteigende Blumenranken. Die Vase nimmt die Mitte des unteren Teiles ein und ist aus Voluten, Bändern und Streifen verschiedener Farbe zu einer phantastischen Renaissanceform zusammengesetzt. Der Rand, die beiden Henkel, die seitlichen Umriss des Fußes, einzelne Quer- und Längsstreifen sind karminrot, die den Bauch des Gefäßes umschreibenden Voluten gehen von Karmin allmählich in Fleischrot über, welche Farbe neben Lichtblau, Grau, Blafsrosa und Weiß auch in den Streifen vorkommt. Jeder einzelne Farbstreifen ist mit gedrehten Goldfäden umzogen, die Längsstreifen durch Silberfäden getrennt. Aus dem dunkelbraunen Inneren der Vase wachsen vier Blumenstengel hervor. Zwei davon biegen sich nach unten, die anderen in mehrfacher symmetrischer Windung nach oben. Erstere sind dunkelgrün, von je einem hellgrünen, lanzettförmigen und einem gleichfarbigen kleinen, dreigeteilten Blatte begleitet und tragen eine herabgesenkte Tulpe von blaßroter Farbe mit dunkleren Streifen. Aus den Tulpen gehen an hellgrünen Stengeln kleine vielblättrige, rot- und weißgefleckte Röschen

und hellgrüne Schlangenwindungen hervor welche die unteren Ecken füllen. Die aufwärts gerichteten Stengel sind an ihrem unteren Teile dunkelgrün, dann von einem palmettenartigen Blattstande an hellgrün. Aus diesem wächst ein von rotbraunen und schwarzen Fäden gebildetes Dreiblatt hervor. In denselben Farben sind die buschigen Blumen in der Mitte der Tafel gehalten, doch überwiegt hier bei den größeren Außenblättern das Rotbraun. Aus ihnen steigt in leichter Biegung nach außen abermals ein Stengel empor und trägt eine vielblättrige Rose von lichtroter Farbe, deren mittleres Stück rot gerändert ist, während andere Blumenblätter einen kleinen körnchenartigen Fleck zeigen. Daneben erhebt sich, parallel mit der ovalen Umrahmung des Mittelstückes, ein zweiter Stengel, an dessen Ende sich gerade über der Mitte zwei rotbraune Nelken begegnen, begleitet von je zwei langen lanzettförmigen Blättern. Nach den oberen Ecken zu zweigen Türkenbünde in Rot und Lichtblau ab, verziert mit schwarzen Tropfen. Außer den genannten Formen dienen noch kleine hellgrüne Blätter in Herzform zur Füllung.

Die Farben fügen sich, dank der Einfassung aller einzelnen Teile mit Goldfäden, harmonisch zusammen. Sie sind lebhaft, aber schon ursprünglich von Buntheit weit entfernt. Das Alter tat das seine, um sie noch mehr abzdämpfen. Die Gold- und Silberfäden bestehen aus Hanf, um welchen das Metall spiralförmig in dünnen Streifen gewickelt ist. Die Seidenfäden sind von verschiedener Dicke, aber durchweg dünner als die Metallfäden und gleichfalls gedreht. Die Zeichnung des Ornamentes ist zwar in der Rankenbildung etwas willkürlich, im ganzen jedoch sehr edel. Stilistisch gehört sie in den Anfang des XVII. Jahrhunderts. Um den äußeren Rand zieht sich eine doppelte erneuerte Silberschnur.

Merkwürdig ist die Technik, in welcher die Tafel ausgeführt ist. Auf den flüchtigen Blick hin könnte man sie für Stickerei halten, doch findet man auf dem Silbergrunde, an den Goldkonturen keine Spur von Überfangstichen. An einzelnen Stellen läßt es sich genau beobachten, daß die ganze Tafel auf der Ober-



Stickerelimitation in Wachseindruck. Museum zu Aachen.

flache mit einer Wachsschichte überzogen ist, in welche die Silberfäden des Hintergrundes fest eingedrückt sind. Sie liegen dicht nebeneinander, in den einzelnen Kompartimenten in verschiedener Richtung, im allgemeinen jedoch ziemlich wagrecht. Die Länge der einzelnen Fäden ist genau den Umrissen des Blumenornamentes angepaßt, demnach also sehr verschieden, am Ende einer Linie nicht umgebogen und parallel weitergeführt, sondern abgeschnitten. Jede Linie bildet einen Faden für sich. Auch die Seidenfäden, welche das Muster bilden, sind in den Wachsgrund eingedrückt. Sie folgen bei den Stengeln, lanzettförmigen Blättern und Streifen der Vase genau dem Zuge der äußeren Umrisse und sind überall da abgeschnitten, wo jene scharf endigen. Wo runde Endigungen vorhanden sind, wie bei den Rosenstengeln, den aus der Vase herauswachsenden Blättern, den Voluten, wird der Faden umgebogen und an der anderen Seite herumgeführt. Das wird so lange fortgesetzt, bis der Faden in der Mitte der Form endigt. Es ist schliesslich dieselbe Technik, wie wir sie an den flandrischen Stickereien des XV. und beginnenden XVI. Jahrh. finden, nur ersetzt hier das klebende Wachs des Untergrundes die festigenden Überfangstiche. Auch die Knospen der ovalen Umrahmung sind durch eine derartige dichte Aneinanderlagerung gedrehter Seidenfäden hergestellt. Bei den Blumen ist jedes einzelne Kelchblatt für sich gearbeitet, und durch dichte Spirallagerungen gebildet, die Rosen und Dreiblätter in der Mitte besonders mühsam, weil bei einzelnen Teilen ein braunroter und ein schwarzer Faden vorher zusammengedreht und dann eingepreßt erscheinen. Die Pressung geschah während der Arbeit wahrscheinlich durch Spachteln von Bein oder Stahl. Nachträglich wurde das Ganze mit einem Bügeleisen geglättet und dabei die Wachsschichte auf neue erwärmt, so daß sich die Fäden noch tiefer eindrückten. Das Zuschneiden der Fäden, das spiralförmige Aufwickeln und dichte Aneinanderreihen erforderte große Sorgfalt, so daß die Technik, welche die Wirkung der Stickerei zu erreichen sucht, gerade keinen erleichterten Ersatz derselben darstellt.

Ein zweites derartiges Stück war mir nicht bekannt. In der Fachliteratur wird die Technik nicht erwähnt, auch in dem soeben erschienenen ausgezeichneten Textilwerke Moriz Dregers suchte ich vergebens nach einer auf sie bezüglichen Notiz. Dagegen war Dregers so liebenswürdig, eine briefliche Anfrage von mir durch die Mitteilung zu beantworten, daß ihm die Technik gleichfalls, durch zwei Stücke aus der Textilsammlung des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien bekannt sei und daß er beabsichtige, sie in dem vorbereiteten zweiten Textbande zu besprechen, welcher der Hausindustrie und verschiedenen, den Textilien verwandten Techniken gewidmet sein werde. Das eine Stück schildert er mir als eine 0,45 m hohe, 0,38 m breite Holztafel, welche innen ein kleines rechteckiges Bild Petri, ringsum Rankenwerk aus eingepreßten Seidenfäden und Goldbouillon enthalte und dem Ende des XVI. oder dem Anfange des XVII. Jahrh. angehöre. Das Ornament allein ist hier aus Fäden gebildet, während der Grund die leere, ursprünglich farbig überstrichene Wachfläche zeigt. Das Stück stammt aus Spalato. Das andere ist gleichfalls eine Holztafel, von 0,16 m Höhe und 0,215 m Breite, auf welchem ganz bildmäÙig eine Madonna mit Kind und zwei Mönchen in Halbfiguren dargestellt ist. Diese sind teils auf Seidenstoff gemalt, teils aus eingedrückten farbigen Seidenfäden hergestellt. Auch der Grund ist hier aus dicht angeordneten parallelen Fäden gebildet. Die Arbeit ist sehr fein, jünger als die vorgenannte, die Herkunft unbekannt. Das Stück wurde von einer Fachlehrerin einer österreichischen Industrieschule erworben. Dregers neigt der Ansicht zu, daß die Technik in Oberitalien und Dalmatien als Ersatz und Nachbildung von Stickerei im Hause oder in Klöstern getrieben wurde. Ich möchte wegen des christlichen Charakters der Arbeiten letzteres annehmen. Auch das in Aachen befindliche Exemplar kann sehr wohl aus dem Süden stammen, wo ja Dr. Bock wiederholt gesammelt hat. Vielleicht veranlassen diese Zeilen Geistliche und Museumsvorstände Umschau nach weiteren Belegen für diese interessante Technik zu halten.

Godesberg.

A. K i s a.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXIX. (Mit Abbildung.)

50. Frühgotisches kupfervergoldetes emailiertes Ciborium der Sammlung A. v. Oppenheim (Katalog Nr. 1219).

In der frühgotischen Periode, sagen wir lieber, mit der zweiten Hälfte des XIII. Jahrh., war der Grubenschmelz stark aus dem Gebrauch gekommen, in Deutschland fast ganz, in Südfrankreich und Norditalien bis auf die Verwendung an Schmucksachen: wie Agraffen, Schnallen, Wappenschildchen, und an kleinerem Gerät: wie Weihrauchschiffchen, Leuchterfüßen. Größere, namentlich figural verzierte Gegenstände aus dieser Zeit sind sehr selten. Das vorliegende Email-Ciborium darf als große Seltenheit gelten. Dafs es der Zeit um 1300 angehört, machen die stilistischen Eigentümlichkeiten der Darstellungen zweifellos. — Die Form des (mit der neuerdings beigefügten Bekrönung) 35 cm hohen, kupfervergoldeten Gefäßes ist edel, aber ungewein einfach, weil dasselbe für die Emailierung bestimmt war, die eigentlich weiteren Schmuck ausschloß. — Eine flache Kehle leitet zu der sternförmig markierten Fläche des sechsseitigen Fußes über und in den dreischenkeligen Zwickeln desselben sind auf blauem Emailgrund die nimbierten Brustbilder von Propheten eingraviert mit ihren breiten Spruchbändern, die den Grund zu füllen bestimmt sind gleich den aus Ecke und Rand, je nach Bedürfnis, aufsteigenden schmalblättrigen Ranken: die Konturen dieser Figuren



sind mit dunkelrotem Schmelz gefüllt. Der schlanke Schaft ist ganz glatt, nur unterbrochen durch den flachen Knauf, der nach unten auf blauem Grund je ein Dreiblatt hat, nach oben auf den trapezförmigen Flächen je einen Heiligenkopf. Auf dem glatten Trichter sitzt die sechsseitige Kupa mit ihren knopfverzierten Horizontalprofilen, und ihre Felder sind mit den rechteckigen Emailbildern der Verurteilung, Geißelung, Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung, Auferstehung geschmückt, die nur die Ecken frei lassen. Die derb, aber gut gezeichneten Figuren sind ausgespart und graviert, mit roten Nimben und Konturen auf blauem Emailgrund eingeschmolzen, und als außergewöhnlicher Schmelzton erscheint nur Dunkelgrün in den Arkaturen des Sarkophags. Auf dem flach aufsteigenden Deckel sind sechs trapezartige Flächen, von denen vier die Evangelistensymbole zeigen, auf kobaltblauem Emailgrund mit türkisblauen Nimben. Zwei dieser Felder haben nur aufstrebende Ranken. — Die Frage nach dem Ursprung dieser Emailarbeit beantwortet sich nicht leicht, da nur ganz vereinzelte Analogien bekannt sind. Zu diesen

zählt in erster Linie das Ciborium im Stifte Klosterneuburg bei Wien, welches v. Falke in „Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters“ (Seite 119) als heimisches Produkt anspricht; wohl mit Recht. Schnätzg.

Bücherschau.

Über die soeben vollendete XII. Auflage von Lübkes Grundriß der Kunstgeschichte, Stuttgart, Paul Neff Verlag (Karl Böckle), deren 3 erste Bände in dieser Zeitschrift (Bd. XIII, Sp. 280 n. 348; Bd. XVI, Sp. 252) bereits besprochen wurden, geht uns folgendes Gesamterferat zu. Denselben möge die Notiz vorangehen, daß der Gesamtpreis für die fünf, in dunkelblaue Leinwand schön und solid gebundenen, mit Goldtitel und je einer die betreffende Perioden charakterisierender Goldfigur geschmückten Bände 45 Mark beträgt.

D. R.

Kein anderes Werk hat wie Lübkes Kunstgeschichte so viel dazu beigetragen, in den letzten vier Jahrzehnten den Sinn für die Kunst in den breiten Massen des Volkes zu wecken und auszubilden. Wilhelm Lübke war der erste einer, die den modernen Kampfzug: „Die Kunst dem Volke!“ erklingen ließen, und tausende und abertausende sind ihm gefolgt. Nicht leicht eine andere populäre Kunstgeschichte ist so geeignet, Sinn und Liebe zur Kunst zu fördern, Verständnis und Urteil zu bilden, wie sein Grundriß. Als Lübkes Hand die Feder entfiel, nahm sie ein geistesverwandter jüngerer Gelehrter auf, Professor Dr. Max Semrau in Breslau, und nach siebenjähriger Arbeit liegt nunmehr das schöne Werk von 530 Seiten, entsprechend dem immensen zu Tage geförderten neuen Material auf 2242 Seiten angewachsen, in fünf stattlichen Bänden als Quintessenz der jetzigen Kunstforschung vor uns. Jeder derselben bildet ein für sich abgeschlossenes Ganzes. Die enorm verfeinerte Reproduktionstechnik hat es ermöglicht, dem Auge früher in dieser Form unerreichte Genüsse zu bieten durch 2027 Abbildungen und 30 zum größten Teil bunte Tafeln. Die 11. Auflage enthält deren nur 706, also etwa den dritten Teil der jetzigen, und einen einzigen bescheidenen Lichtdruck.

Wir leben wieder in einer Zeit, wo infolge der Früchte großer, durch langen Frieden geförderter, erfolgreicher gewerblicher Tätigkeit die bildenden Künste allgemein gewürdigt werden, wo das Kunstgewerbe in einer Blüte steht, wie seit Jahrhunderten nicht mehr, und wo viele, Berufene und Unberufene sich drängen, künstlerisch tätig zu sein, mitzuraten und mitzutaten. Will man aber das, dann braucht man eine gute Grundlage, einen tüchtigen Führer, der mit begeistertem Herzen und reifem künstlerischen Können lehrt, wie die Kunst entstand, seit Jahrtausenden ein präziöser Gradmesser für die Kultur und geistige Kraft der Völker war. Ein solcher Führer ist der Grundriß der Kunstgeschichte. In prägnanter, nur das notwendigste berücksichtigender und alle Perioden gleichmäßig behandelnder Darstellung zieht die Welt der Kunst von dem ersten Stammeln der vorgeschichtlichen Völker bis zu den raffinierten modernen Naturalisten an uns vorüber, das künstlerische Schaffen aller Zeiten wird mit großer Liebe und wissenschaftlicher Sachlichkeit berücksichtigt. Die alten Ägypter und die Werke der Assyrer nach dem Stand der neuesten Ausgrabungen und Forschungen, die mexikanischen, hebräischen, indischen und chinesischen Bauten, wie vor allem in breiterer Dar-

stellung die glänzenden Zeiten der klassischen Kunst der Griechen und Römer, sind vorgeführt. Dann die feierlichen Mosaiken der altchristlichen Kunst und die Malereien der Katakomben. Es werden behandelt die Kunst des Islam, die Moscheen und Kalifengräber samt den Resten der maurischen Kunst in Spanien in ihrer wunderbaren, phantastischen Pracht, Alt-nordische und karolingische Kunstreste kommen an die Reihe, begleitet von jenen steifen, bildlichen Darstellungen biblischer Personen und Vorgänge. Wir sehen die wuchtigen Kunstdenkmale der romanischen Epoche, die Zeit der Gotik, welche durch charakteristische Abbildungen in ihren schönsten Werken dem Kunstfreund vorgeführt wird. Es erstet vor uns die goldne Zeit der Renaissance, das Wiedererwachen der Persönlichkeit. Der Stoff ist gegliedert in die Architektur der Renaissance in Italien, Frankreich, Spanien und Portugal, England, den Nordländern, Dänemark und Skandinavien, in Deutschland und den östlichen Ländern. Diesen Abschnitten folgt die Darstellung der Bildnerlei und Malerei Italiens im XV. und XVI. Jahrh. Wir lernen die Werke eines Michelangelo, Raffael, Leonardo, Tizian kennen, wie die bildende Kunst außerhalb Italiens, vor allem unsere großen Deutschen Dürer und Holbein. Diesen gloriosen Zeiten folgt als Nachblüte der Barock. Bei dem Kunstschaffen des Bernini, Rembrandt, Rubens, Murillo und Velasquez zeigt uns der Verfasser, wie diese Zeit mit der vorausgegangenen rivalisiert. Er leitet dann, unterstützt durch instructive Abbildungen, über zu der heiteren Ausdrucksweise des Rokoko, das mit seinen geistreichen Pikanterien so recht den Geist der Zeit widerspiegelt und in seinen graziösen Formen hauptsächlich im Dienste des Kunstgewerbes und beim Schmuck der Schlösser zum Ausdruck gelangt. Der letzte, fünfte Band, „Die Kunst des XIX. Jahrhunderts“, bearbeitet von Privatdozent Dr. Haack, Erlangen, gibt unter kräftiger Auswahl aus dem riesigen Stoff ein den ersten Bänden sich würdig anreihendes Bild dieser Zeit. Alle die vielen Schulen, Techniken und Zeitauswüchse kommen in den Abteilungen: Klassizismus, Romantik, Renaissanceismus und der sogenannten Moderne zum Ausdruck; wir lernen sie alle kennen, die Dichter in Licht, Farbe, Erz und Stein des letzten Jahrhunderts, die Delarocque, Meissonier, Schwind, Richter, die Düsseldorfer Schule in ihrer Glanzzeit, dann Piloty, Feuerbach, Böcklin, Menzel und die Künstler der neueren Zeit, „die Modernen“ Millet, Manet, Rops, Segantini, Israels, Liebermann, Uhde, Stuck, Rodin, Bartholomé u. a. m., nicht zu vergessen der Meister des Kunstgewerbes Morris, Cianc, Olbrich, Behrens, Pankov u. s. f.

Mit großem Geschick haben die Verfasser das gewaltige Material verwertet und man hat immer den Eindruck, daß sie in die Tiefe drangen und des ganzen Stoffes Meister sind. Ein hoher Vorrug des ganzen Werkes ist die überquellende Fülle charakteristischer und technisch wohlgelegener Reproduktionen und ein sicheres, persönliches Urteil, das bescheiden hinter dem Kunstwerk zurücktritt.

Geschichte der deutschen Kunst. Von Dr. H. Schweitzer. Reich illustriert, vollständig in 14 Lief. à 1 Mk. Otto Maier in Ravensburg.

In der Beschränkung auf die deutsche Kunst, die bildende wie die angewandte, will dieses Handbuch, in volkstümlicher Weise belehren, an der Hand zahlreicher Abbildungen. Diese sind nicht landläufiger Art, und wenn auch zum Teil etwas flau, für den knapp und klar gehaltenen Text ein gutes Erläuterungsmittel. — Der Kunst der deutschen Stämme bis zum X. Jahrh. ist das I. Kapitel gewidmet, das II. dem romanischen, das III. dem Übergangstil, das IV. der Gotik, und dann wieder der Blüte der deutschen Plastik, der Malerei der II. Hälfte des XV. Jahrh., der Malerei der I. Hälfte des XVI. Jahrh. je ein eigenes Kapitel, so daß mehr als die Hälfte des ganzen Werkes sich mit dem Mittelalter beschäftigt. In dieser Verteilung des Stoffes, namentlich in der Betonung des späteren Mittelalters liegt ein großer Vorzug, auch vom Standpunkt der nationalen Interessen. Eingehende Behandlung erfährt auch die Renaissance, bei der das Kunstgewerbe sogar sofort an die Archäologie angeschlossen wird, vor der Plastik und Malerei. Daß auch das Kunstschaffen des XIX. Jahrh. bis zu seinem Ablauf zur Erörterung gelangen soll, verdient Anerkennung.

A.

Maria, die unbefleckt Empfangene. Von Ludwig Kösters S. J. Regensburg 1905. Verlag v. G. J. Manz. (Preis 3,60 Mk.)

Die Jubelfeier der Definition der Immaculata Conceptio macht sich in der theologischen Literatur wie in der kirchlichen Kunst vielfach bemerkbar. Zu den umfangreichsten und inhaltreichsten der bisher erschienenen Schriften zählt die vorliegende, welche auf der Grundlage der früheren Forschungen das erhabene Thema vielseitig behandelt, seine Entwicklung durch die Jahrhunderte bis zur Definition verfolgend, deren Präliminarien eingehend dargelegt werden. Das anmutig geschichtete Ideal der gläubigen Vernunft erscheint in seiner allmählichen Entfaltung zur Realität, und an Konsequenz und Klarheit läßt der Aufbau nichts zu wünschen übrig. Ihn krönt als Abschluß „Das Bild der unbefleckt Empfangenen in der Kunst“, leider nur eine Skizze, aber mit bestimmten Konturen, so daß die Hauptlinien klar hervortreten. Was der Verfasser über die Darstellung des Geheimnisses seit dem XV. Jahrh. mitteilt, ist zwar nicht erschöpfend, am wenigsten hinsichtlich der ikonographischen Kritik, aber die ausgiebigen literarischen Hinweise ergänzen das im Text Gebotene, der durch mehrere glücklich gewählte Zitate manche Erweiterung erfährt.

T.

Kulturgeschichte der römischen Kaiserzeit. Von Georg Grupp. II. Band: Anfänge der christlichen Kultur. Allg. Verlags-Gesellschaft m. b. H., München 1904. (Preis 9 Mk.)

Schnell hat dieses in Bd. XV, Sp. 351 angezeigte bedeutsame Werk seinen Abschluß gefunden in dem an Umfang gleichen, an Inhalt noch viel reicheren Bande, der in Kapitel XLIV bis C die Anfänge der christlichen Kultur (bis ins V. Jahrh.) behandelt. An Schwierigkeit kommt diesem Thema

kaum eines gleich, denn es handelt sich um die erhabenste, wunderbarste Erscheinung in der Kulturgeschichte: die Überwindung der heidnischen Kultur durch die christliche. Die Fülle der für diese Darstellung benutzten Literatur ist durch das 18 Seiten umfassende alphabetische Bücherverzeichnis am Schluß noch nicht einmal erschöpft, und so glatt ist der Fluß des Textes, daß auch die Zitate ihn nicht beeinträchtigen. Das ganze Leben der Christen, das kirchliche und weltliche, das öffentliche und private, das politische und soziale, das familiäre und gesellschaftliche, in der heidnischen Umgebung, mit derselben, gegen dieselbe, wird geprüft, und überall imponiert das ruhig abwägende objektive Urteil des Verfassers, der, mit den theologischen wie rechtlichen, den politischen wie sozialen Fragen vertraut, Gottesdienst und Mönchtum, Wissenschaft und Kunst, Handel und Verkehr, Vermögens- und Steuerverhältnisse, Familien- und Staatsleben, Plebejer und Patrizier behandelt, überall die Berührungspunkte der Heiden und Christen, die Verfolgungen und die Erfolge betonend, die Anstrengungen des Heidentums und seine Niederlagen, als deren Höhepunkte Konstantin und St. Augustinus erscheinen, die einzigen Personen, denen ein eigenes Kapitel gewidmet ist. Überreich ist mithin der Inhalt, zumal der Verfasser den Reflexionen nur wenig Raum gegönnt hat, aber der flotte Vortrag gleicht die Überfülle in etwa aus. Die 67 Textabbildungen, sämtlich Geschichtswerke, namentlich Garrucci, entnommen, spielen, zum Teil etwas klein gehalten und unvollkommen gezeichnet, keine große Rolle, doch möchte man sie nicht entbehren.

D.

Erörterungen über wichtige Kunstfragen. II. Heft. Von Prof. Ludwig Seitz, Direktor der päpstlichen Gemäldesammlung. Zweite Folge. München, Oehlein.

Aus der heutigen Kunstverwirrung, über die der Verfasser in seinem I. Heft nur zu begründete Klage geführt hatte, möchte er so gerne den Weg zeigen zur Verständigung. Bei der Hochachtung, die er als Künstler wie Mensch genießt, haben seine Unterweisungen und Ratschläge eine mehr wie gewöhnliche Bedeutung. Wie das Ergebnis erster Erwägungen und reifer Erfahrungen sind, so erscheinen sie im Gewande wichtiger Worte und knapp formulierter Sätze, die öfters gelesen und sorgsam erwogen sein wollen, daher auch, namentlich in den ersten, mehr philosophierenden Abschnitten, nicht leicht zu skizzieren sind. Nur von der Übereinstimmung wie hinsichtlich der Grundsätze so der Form für Künstler und Volk, ohne unzulässige Beeinträchtigung des Empfindens und der Eigenart, erwartet der Altmeister das Heil, also eine neue selbständige Blüte der Kunst nach Maßgabe der vom Volk und seinem Wesen, der Landschaft und ihrem Charakter geforderten Eigentümlichkeiten. Daß schon die altägyptische Kunst einen solchen Typus für die Architektur, Plastik, Malerei zu schaffen vermochte, weist der Verfasser nach, die Einheit des Prinzips betonend betr. der Mannigfaltigkeit seiner Anwendung. — Die Fortspinnung des Fadens wird allen erwünscht sein, die dem Kunstschaffen sein Ideal zu erhalten bzw. wiedergzugewinnen suchen.

D.

Die Klosterkirche zu Ebrach. Ein kunst- und kulturgeschichtliches Denkmal aus der Blütezeit des Zisterzienserordens. Von Dr. Johann Jaeger. Mit 127 Abbildungen, Details und Plänen, darunter 11 Lichtdrucktafeln und ein Titelbild in Photogravüre. Würzburg, Stahels Verlag. (Preis geb. 15 Mk.)

Diese um 1200 begonnene älteste und bedeutendste Zisterzienserkirche des Frankenlandes ist mit den stattlichen (jetzt als Strafanstalt dienenden) Klostergebäuden ziemlich gut erhalten. Die Eigenart ihrer verschiedenen Elemente, eine Mischung burgundischer Grund-, deutschromanischer Einzelformen und frühgotischer französischer Einflüsse räumt ihr in der Kunstgeschichte eine hervorragende Stellung ein, zu der ihr aber erst der mit der Geschichte des Klosters wie mit der baulichen Gestaltung seiner Basilika und deren Barock- bzw. Rokoko-Ausstattung (die der Würzburger Hofbildhauer Peter Wagner zum Teil geliefert hat) durchaus vertraute Verfasser durch seine vortreffliche Monographie verholfen hat. — Die Eigentümlichkeiten der Erbracher Bauhütte weist er hier wie an anderen Bauwerken des Frankenlandes nach, namentlich am Bamberger Dom, von wo sie auch den Weg nach Nürnberg gefunden hat. An der Hand einer ungewöhnlich reichen Anzahl zeichnerischer und photographischer Aufnahmen beschreibt er die Architektur und Einrichtung, das Bildwerk, die Grabdenkmäler nebst Geräten und Ornaten, überall die Beziehungen zu den Äbten betonend. Mithin eine alleseitig befriedigende Studie! K.

Die Gestalt des Menschen in Donatello's Werk. Dissertation von Dr. Frida Schottmüller. (Zürich 1904.)

In der Einleitung behandelt die scharf schärende, gewandt darstellende junge Kunstschriftstellerin die Formprobleme der Plastik hinsichtlich der Eingliederung in den Raum und des Ausdrucks der Funktion, beide in der Antike nachweisend und in der Renaissance wiederfindend. Mit diesem Maßstab prüft sie das bildnerische Schaffen Donatello's, zunächst seine Freifigur, für die er in den beiden ersten Jahrzehnten seines Schaffens Stein, dann vornehmlich Bronze verwandte, für ihn das Förderungsmittel zu feinerer Durchbildung der Form, wie sie sich namentlich im Körper und seiner Bewegung, dem Gewand und seiner Behandlung zeigt. Auf intensiver Beobachtung beruht, was hier im Fortschritt des Schaffens an den verschiedensten Standfiguren und Gruppen des Meisters festgestellt wird. Wie derselbe am Relief Körper und Gewand behandelt, wird sodann untersucht, darauf der Akt geprüft, der bei Donatello, dem vorwiegend kirchlichen Bildhauer, keine große Rolle spielt, weder in der Figur noch im Relief, die auch zum Halbakt nur wenige Beiträge geliefert haben. Dem trefflichen Beobachtungsginn der Verfasserin ist vornehmlich der Fortschritt zu danken, der durch diese Studie für die Charakterisierung des großen Quattrocentisten und seiner Formbehandlung herbeigeführt ist.

Diese Dissertation ist schnell zur Monographie geworden unter dem Titel: Donatello. Ein Beitrag zum Verständnis seiner künstlerischen Tat. Mit 82

Abbildungen. F. Bruckmann, München. (Pr. 6 Mk.) — Der Gedankengang ist im ganzen derselbe, nur wird der Entwicklungsgang des Künstlers noch viel stärker betont. Daß er an zahlreichen, gut ausgewählten und wiedergegebenen Abbildungen erläutert werden konnte, verleiht der frappanten Darstellung einen erhöhten Wert, die zugleich allgemeine Bedeutung gewinnt durch das Licht, welches sie über die Plastik, ihre Aufgaben und Gesetze verbreitet. Die als Anhang beigelegte „Chronologische Tabelle“, ein Novum in der Künstlermonographie, zeigt so recht die neuen, von der scharfblickenden Verfasserin betonten Gesichtspunkte. Schnütgen.

Johann Peter Alexander Wagner, Fürstbischöflich Würzburgischer Hofbildhauer 1730 bis 1809. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XVIII. Jahrh. von Dr. Heitor G. Lempertz. Köln 1904. Druck von Du Mont-Schauberg.

Der einer alten Bildhauerfamilie zu Theres im Frankenlande 1730 entsprossene Peter Wagner hat die Kunstgeschichte bisher wenig beschäftigt, so daß die wohlverdiente Monographie, die der junge Kunstschrift Dr. Lempertz ihm gewidmet hat, als eine wesentliche Bereicherung der Kunstgeschichte erscheint (deren Barockperiode erst vor kurzem angefangen hat, von der Forschung, zumal der aufstrebenden, eingehender berücksichtigt zu werden). — Mit so viel Geschick wie Glück hat der Verfasser die Quellen erschlossen, aus denen er den Lebenslauf, die Werke, die Charakterisierung festgestellt hat, so daß sofort die Künstlerpersönlichkeit abgeschlossen vorliegt. — Nach den Lehr- und Wanderjahren (Wien, Salzburg, München, Rheinland, Mannheim) kam er 1756 nach Würzburg, wo er (1771 zum fürstbischöflichen Hofbildhauer ernannt) erst 1806 starb. — Seine Hauptwerke sind der Stationsweg auf dem Nikolausberg, die „Schneidwaar“ für die Zimmer der Residenz, die Ausstattung der Hofgärten, die Hauptstübe der Residenz, die Kolonadenfiguren, die Vestibülfiguren, die Altäre usw. zu Retzbach und Rohrbach, zu Ebrach und im Würzburger Dom etc. Dieses überaus fruchtbare Schaffen wird durch mancherlei Wandlungen und Fortschritte bezeichnet, die vom Verfasser mit großer Aufmerksamkeit verfolgt werden. Wenig beeinflusst von der Wiener Richtung, ergab Wagner sich zunächst dem durch die Aueras markierten Rokoko, aus dessen etwas wilder Art er bald den Weg zur Ruhe und Einfachheit fand, im Anschlusse an die Natur, wie an die Antike; die weichen Töne, wie sie den ihm so geläufigen weiblichen Figuren und Kindergestalten entsprachen, paßten zu seinem etwas sentimentalen Naturell. Hätte nicht das Zuviel und Zuvielerei der Bestellungen ihn zu einer Art von Massenproduktion verleitet, so würde er seinen französischen Zeitgenossen zum ebenbürtigen Konkurrenten sich entwickelt haben. Schnütgen.

Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.

Von diesem für die weiteste Verbreitung bestimmten, daher ungemein wohlfeilen Werk, dessen Programm bei der Besprechung der beiden ersten

Bände (Raffael und Rembrandt) Sp. 29/30 dieses Jahrgangs mitgeteilt wurde, sind zwei weitere Bände erschienen, Tizian und Dürer, in denen die Anordnung: Biographische Einleitung, Folge der Tafeln, (zunächst der authentischen, dann der zweifelhaften), mit umfangreichen Unterschriften, zuletzt sorgsame Orientierungsregister (chronologisches Verzeichnis, Aufbewahrungsorte und Besitzer, Verzeichnis nach den Gegenständen), genau beibehalten ist, mit Einschluß des vorzüglichen Einbandes. Da den Autotypen gute neue Aufnahmen zugrunde liegen, so leisten sie hinsichtlich der Klarheit und Schärfe, was von ihnen verlangt werden kann.

III. Bd. Tizian. Des Meisters Gemälde in 230 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. Oskar Fischel. (Geb. Mk. 6.) — Ein ungewöhnlich langes, ungemünztes Künstlerleben entfaltet sich hier, anfangs beeinflusst von Bellini und Giorgione, bald aber durchaus selbständig und eigenartig, zum Barock überleitend. Der Biograph versteht es, die Entwicklung darzulegen, an den Gemälden den Fortschritt illustrierend, seine feinen kunstkritischen Anschauungen und Urteile bekräftigend.

IV. Bd. Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte in 417 Abbildungen. Mit einer biographischen Einleitung von Dr. Valentin Scherer (Geb. Mk. 10) — Das ganze Lebenswerk des großen Nürnberger Künstlers, der mit Recht als der Meister in der Wiedergabe deutschen Empfindens gilt, ist hier wiedergegeben, auf 68 (bzw. 80) Seiten seine Gemälde, auf 72 seine Kupferstiche, auf 170 (bzw. 205) seine Holzschnitte, und verschiedene Handzeichnungen illustrierend die Einleitung, die ein zutreffendes Bild von dem Schaffen und Wesen des großen, vielseitigen Künstlers geben. Dieser hat mehr noch durch seine graphischen Blätter wie durch seine Tafelbilder die Kraft seines Geistes, die Fertigkeit seiner Hand verraten, und gewaltigen Einfluß auf seine Zeitgenossen ausgeübt, den der Biograph in knapper Form und objektiver Würdigung behandelt.

Sch.

Peintures Ecclésiastiques du Moyen-Age de l'époque d'art de Jan van Scorel et P. van Oostzaanen, 1490—1560, publiées sous les auspices de Gustave van Kalcken et accompagnées de notices de Mons. le Chev. Dr. J. Six. Haarlem, H. Kleinmann & Cie. (Preis 66 Mk.)

Holzwölbe mit Rippen hat die Spätgotik namentlich in Holland verwendet; einige derselben sind mit figurlichen Malereien ausgestattet, die sich aber auf Nord-Holland mit Einschluß von Utrecht beschränken und auf die Kirchen von St. Pancratius zu Enkhuizen (1484), von St. Agnes zu Utrecht (1516), St. Vitus zu Naarden (1518), von St. Laurentius zu Alkmaar (1519), von St. Maria zu Hoorn (1522), von St. Ursula zu Warmenhuizen (1525). Zumeist sind die einfachen Farben mit starken Konturen direkt auf das Holz übertragen, so daß eine teppichartige Wirkung entsteht, zuweilen auf Kreidegrund, der mehr den Eindruck bemalten Papiers bewirkt. Von den drei Kirchen zu Naarden, Warmenhuizen und Alkmaar ist es dem bekanntlich sehr leistungsfähigen Kunstverlage von Kleinmann gelungen, die Gewölbemalereien trotz der durch mangelhafte Erhaltung und Beleuchtung verursachten

Schwierigkeiten photographisch aufzunehmen und in guten Lichtdrucken auf 49 Folioaufnahmen wiederzugeben, denen zu Vergleichszwecken noch ein Korporationsbild von Claesz und fünf Gemälde von Cornelius Buys beigelegt sind. Den Naardener Malereien der sechs Langhaus-, der beiden Querschiff- und der drei Chorfelder mit 11 Typen und Antitypen des Leidens, der Auferstehung, der Geistessendung, und der Abside mit dem letzten Gericht sind 29 Tafeln gewidmet, deren Darstellungen von van Kalcken erklärt, von Six hinsichtlich des Meisters in eingehender kunsthistorischer Prüfung beschrieben werden, mit der Betonung des Allard Claesz. — Die Gemälde von Warmenhuizen sind auf 9 Tafeln reproduziert, von denen vier Szenen aus dem Leben Abrahams und der Israeliten bieten, fünf wiederum die ausführliche Darstellung des jüngsten Gerichtes, höchst wahrscheinlich Arbeiten des Scorel. — Die letzten 10 Tafeln zeigen sowohl in Gesamt- wie in Teil-Aufnahmen, die ungemünzt figurenreichen, lebhaft bewegten Gruppen des letzten Gerichtes die von Alkmaar neuerdings in das Rijksmuseum übertragen sind. Aus der genealogischen Zusammenstellung der Künstlerfamilien Buys zu Alkmaar und van Oostzaanen zu Amsterdam sieht der Verfasser seine Schlüsse zu gunsten des letzteren. — Die vorzügliche Veröffentlichung dieser eigenartigen Gemäldezyklen, die von der Geschicklichkeit der spätgotischen und Frührenaissance-Meister in Holland, die schwierigen Szenen in festen Konturen auf das Holz zu schreiben und zu kolorieren, glänzenden Zeugnis ablegen, ist dankbarst zu begrüßen aus kunsthistorischen und ikonographischen, aber auch aus praktischen Gründen, weil sie nämlich den Wunsch nähren nach ähnlicher Behandlung, also nach ähnlichen handfesten Künstlern.

Schnitzgen

Die Storia dell' arte italiana von Adolfo Venturi, Verlag von Hoepli in Mailand, deren I. Band hier XIV., 90/91 besprochen wurde, erscheint viel langsamer, als der Verfasser und mit ihm mancher Kunstfreund, auch in Deutschland, erwartet hatte; sie wächst zugleich weit hinaus über den für sie vorgesehenen Umfang. Inzwischen sind nur zwei weitere Bände ausgegeben: II. Dall' arte barbarica alla romanica, 674 Seiten mit 506 Illustrationen (20 lire) und III. L' arte romanica, 1614 Seiten mit 900 Abbildungen (30 lire).

Im II. Band handelt das I. Kapitel von der altgotischen Kunst in Rußland und Italien, von den Anfängen der langobardischen Kunst, und hier bilden metallisches Gerät und emailierter Schmuck die Hauptgegenstände der Erörterung; mit den langobardischen Schöpfungen in den verschiedenen Kunstzweigen beschäftigt sich vornehmlich das II. Kapitel, das III. namentlich mit dem von Venturi gewiß nicht überschätzten byzantinischen Einfluß in Italien, wie in Sizilien. — Der III. Band umfaßt die romanische Kunst, wie sie in der Lombardei (I. Kapitel) eingesetzt, in Sizilien und Süd-Italien (II. Kapitel) sich weiter entwickelt, in Mittel-Italien (III. Kapitel) ihren Abschluß gefunden hat, alle Kunstzweige in glänzender Entfaltung umfassend. — Kunstdenkmäler des In- und Auslandes, in einem Einleitungsregister streng geschieden, werden als Beweisstücke herangeholt und

abgebildet, wenn auch der Zusammenhang stellenweise sehr lose ist, und ein ganz enormer Bilder-Apparat ist aufgeboten, der ausschließlich der Photographie zu danken, in Aufnahmen und Reproduktionen verschiedener Güte; fast zu verschweigerich hat die camera obscura hinsichtlich mancher Details gewaltet. Die Fülle des Belegmaterials verleiht dem Werke auch für das Studium außerhalb des Landes einen hohen Wert. Dieser wird noch gesteigert durch manche Einzelbeschreibung, in welcher der Verfasser, dank seiner enormen Detailkenntnissen, eine große Meisterschaft entwickelt. Weniger tritt diese zu tage in bezug auf die Zusammenfassung der Gruppen, wie auch durch den Mangel kleinerer Abteilungen die Übersicht erschwert wird. Nicht nur für den engeren Kreis der Kunsthistoriker, auch für den viel weiteren, für den der Verfasser mit seinem eminenten Beherrschungsdrang sein großes Werk bestimmt hat, würde sich eine schärfere Systematisierung empfehlen.

Die von demselben Verfasser geleitete, unter der Redaktion von P. Tesca monatlich im Verlage Daneri Hoepfl erscheinende *L'arte Rivista di storia dell' arte medievale e moderna* hat mit dem VII. Jahrgang eine neue Serie begonnen, von deren I. Band bereits acht Hefte vorliegen. Hervorragende Mitarbeiter, wie Rossi, Testi, Frizzoni, Muñoz, Bouchat, Cipalla, Brunelli, liefern an der Hand zahlreicher, vorzüglicher Abbildungen die kritischen Beschreibungen mittelalterlicher Kunstdenkmäler, namentlich Gemälde, (auch vereinzelter neuer Kunstwerke); Miscellen, Notizen usw. informieren in ausgiebigstem Maße über interessante Entdeckungen und Ähnliches, so daß hier auch für die deutschen Kunstinteressenten reiche Ausbeute winkt.

B.

Geschichte der Metallkunst von Dr. Herm. Lühr n. Dr. Max Creutz. Zwei Bände. I Band: Kunstgeschichte der unedlen Metalle: Schmiedeeisen, Gußeisen, Bronze, Zinn, Blei und Zink, bearbeitet von Lühr. Mit 445 in den Text gedruckten Abbildungen. Stuttgart 1904. Ferdinand Enke. (Preis 28 Mk.)

Daß die beiden, schon durch ihren Zusammenhang mit dem Berliner Kunstgewerbemuseum vorzüglich geschulten Gelehrten sich entschlossen haben, das so weit zerstreute, so wenig beschriebene und im Zusammenhange noch nicht gewürdigte Material für die Geschichte der Metallkunst hinsichtlich seiner charakteristischen Erzeugnisse zu sammeln, um es nach den Jahrhunderten gemäß seiner Bestimmung zu ordnen und nach seiner bezüglichen Entwicklung in den einzelnen Kulturländern des Abendlandes zu prüfen, ist dankbar zu begrüßen — Die unedlen Metalle eröffnen den Reigen; bei ihnen sind angeschieden die bereits eingehend behandelten Zweige der Waffen, Glocken, Medaillen, Plaketten. — Die drei Hauptgruppen: Eisen, Bronze, Blei sind nach den Jahrhunderten abgeteilt, und diese Scheidung mag im allgemeinen den Vorzug verdienen vor der stilistischen, obwohl die letztere in manchen Fällen, z. B. beim XII. Jahrh., die Charakterisierung erleichtert. Daß beim Eisen, bei dem im Anhang endlich auch die bislang zu Unrecht unterschätzte Gußeisenkunst

zur Geltung kommt, innerhalb der zeitlichen Scheidung die Verwendungsart die weitere Einteilung bewirkt, ist schon durch den Umstand begründet, daß hier die Zurückführung auf Länder, oder gar Meister wenigstens einseitigen noch unmöglich ist. — Sehr viel günstiger sind gerade diese Umstände bei der Bronze, bei der deswegen innerhalb der Jahrhunderte die einzelnen Länder in den Vordergrund gerückt sind; in diesem Rahmen ist es dem Verfasser gelungen, zu manchem hervorragenden Werk den bis dahin kaum beachteten Meister zu nennen, oder die Ursprungszeit genau festzustellen, wie dem Verfasser sich auch aus der Durchforschung alter Abbildungen mancher neue Gesichtspunkt ergeben hat. — Beim Blei, Zinn und Zink ist, auf Kosten des schon öfters behandelten Kleingeräts, die Rundplastik betont, und auf diesem Gebiet überrascht die Fülle des Materials auch größerer Gefäße (unter denen der Taufbrannen im Dom zu Gnesen Erwähnung verdient hätte). — Sämtliche Gruppen sind bis an die Schwelle unseres Jahrhunderts fortgeführt, mit Ausnahme des im letzten Jahrhundert zwar mächtig geförderten, aber hinsichtlich seiner Entstehungsstätten noch nicht hinreichend erkennbaren Schmiedeeisens. — Das umfassende Abbildungsmaterial ist mit voller Beherrschung des Stoffes zusammengestellt und zumeist der Photographie zu danken, so daß es an Klarheit nichts zu wünschen übrig läßt. — Dem II. Bande darf mit Vertrauen entgegengegangen werden.

K.

Handwörterbuch der Textilkunde aller Zeiten und Völker für Studierende, Fabrikanten, Kaufleute, Sammler und Zeichner der Gewebe, Stickereien, Spitzen, Teppiche und dergl., sowie für Schule und Haus bearbeitet von Max Heiden. Berlin. Mit 16 Tafeln und 356 in den Text gedruckten Abbildungen. Stuttgart 1904. Ferdinand Enke. (Preis 20 Mk., geb. 22,50 Mk.)

Die Textilkunde ist eigentlich eine zu junge Wissenschaft, als daß sie schon reif wäre für ein Handwörterbuch, aber ihr Fortschritt in den letzten Jahrzehnten und das entsprechend gewachsene Interesse haben das Bedürfnis nach einem solchen, als dem schnellsten und leichtesten Orientierungsmittel geweckt. Wenn der Verfasser ihm entgegenkam, konnte er sich auf vieljährige und vielseitige Erfahrungen berufen. Als ihr Ergebnis erscheint das vorliegende umfangreiche, ungemein inhaltreiche Buch, dem als dem ersten Versuche auf diesem Gebiete ein gutes Zeugnis ausgestellt werden darf. Der Verfasser hat seinen Rahmen mit Recht sehr weit gespannt, weder der Zeit noch dem Umfange nach irgend etwas ausgeschlossen, was in diesen Rahmen paßt. Alle gewebten, gedruckten, gewirkten, gestickten, geklopelten, genähten und geknüpften Stoffe, also sämtliche Erzeugnisse der Weberlei, Stickerei, Spitzen- und Teppichindustrie, auch des Zeugdrucks, sind berücksichtigt, wie nach ihrer technischen und stilistischen, so nach ihrer lokalen und zeitlichen Richtung, also auch ihrer örtlichen und temporären Ursprungsseite. Alle Orte, in denen diese Techniken im Laufe der Jahrhunderte bis jetzt gepflegt wurden, erscheinen in ihrer historischen Entwicklung, alle Techniken werden beschrieben, und die stilistischen Formen in denen sie

Ausdruck gewonnen haben, durch ihre ganze Geschichte verfolgt, an der Hand von zahlreichen Abbildungen, die teils auf Photographien, teils auf Zeichnungen beruhend, ein überaus reiches, vielseitiges Material darstellen. Diese „Abbildungen“ werden im unmittelbaren Anschluß an die Wörtererklärungen erläutert und sofort die Literaturnachweise geboten, mögen sie Geschichte und Technik oder Vorlagenwerke betreffen. Ungemein umfassend ist daher das Gebotene; das im ersten Wurf Überschene, oder nicht hinreichend Betonte (z. B. hinsichtlich der Farbstoffe, einzelner Stichtarten, der alten Inventarien usw.) nicht zu argieren. — Die große Gemeinde, für die der Verfasser sein Werk bestimmt hat, wird dankbar das aus so enormer Zerstreutheit gesammelte Lehrmaterial begrüßen und bald eine II. Auflage ermöglichen, die bei einem derartigen Wörterbuch immer eine stark verbesserte und vermehrte sein wird.

Schütgen.

Rembrandt; 38 Radierungen versendet die „Zentralstelle für Arbeiter-Wohlfahrts-Einrichtungen“ in Berlin SW 11. Diese von Dr. P. Schubring in einem Kleinfoliohefte zusammengestellten Abbildungen, zumeist biblische Darstellungen, außerdem Porträts und Landschaften, sind in Partien für nur 25 Pf. zu beziehen, so daß ihr Hauptzweck, als Vorlagen bei Vorträgen benutzt zu werden, leicht erreicht werden kann.

Im Anschlusse daran sei auf Rembrandt: Vortrag zu einer Serie von 80 Laternen-Bildern hingewiesen, der in Heft VI der Projektions-Vorträge aus der Kunstgeschichte von der Scepticonfabrik für Laternenbilder Ed. Liesegang in Düsseldorf gegeben wird, mit der lehrweisen Überlassung des betreffenden Apparates. H.

Johann Melchior Dinglinger und seine Werke von Jean Louis Sponnel. Mit 20 Abbildungen. Aus Anlaß der Enthüllung der Dinglinger-Gedenktafel am Geburtshause des Künstlers in Biberach a. d. Riß gewidmet von dem Vorsitzenden des Vereins der Juweliere, Gold- und Silberschmiede Württembergs, Emil Foehr. — Stuttgart, Metzlersche Buchdruckerei 1904.

Der vorzügliche Vortrag, mit dem Sponnel den deutschen Goldschmiedetag zu Dresden im Herbst 1902 begrüßte, ist erst jetzt als Festgabe zur Veröffentlichung gelangt. Sie ist dem 1664 zu Biberach geborenen, 1731 zu Dresden gestorbenen Goldschmied und Juwelier gewidmet, dessen Namen mit dem des kunstsinnigen Fürsten August des Starken, sowie mit dem Grünen Gewölbe in Dresden aufs innigste verknüpft ist. Aus einer Messerschmiedefamilie hervorgegangen, widmete er sich mit seinen beiden jüngeren Brüdern Georg Friedrich und Georg Christoph der Goldschmiedekunst, als deren Meister er 1693 in die Dresdener Innung aufgenommen wurde. Seine zahlreichen Arbeiten: Gebrauchs- und Dekorationsgegenstände der mannigfachsten Art, die, unter Verwertung mancher interessanten urkundlichen Notizen, nach Maßgabe ihrer Entstehungszeit hier zum ersten Male zusammengestellt werden, zeichnen sich durch Reichtum und Delikatess, durch

große Bravour in Menschen- und Tierdarstellungen, höchste Kunstfertigkeit in Email- und Juwelenschmuck als das Glanzvollste und Vornehmste, wenn auch nicht gerade als das Stilreinste und Edelste aus, was die erste Hälfte des XVIII. Jahrh. auf diesem Gebiete in Deutschland hervorgebracht hat. In 16 Abbildungen, zu denen noch Porträt, sowie Stadtbild von Biberach und Geburtshaus nebst neuer Gedenktafel hinzutreten, sind die Haupttypen des Meisters vertreten, dem dieses Denkmal gesetzt zu haben, ein großes Verdienst ist. Schütgen.

Vom Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie führt Fasc. V. den Artikel Alexandria zu Ende; eröffnet hinsichtlich der Aliscamps das Legendarische und Epigraphische; das Alleluja als Gesang wie als liturgische Akklamation; widmet dem Gesang und der Vokalisierung des Alphabets in der Liturgie wie der Griechen und Römer so besonders der Gnostiker eine sehr eingehende, auch musikalisch hochinteressante Untersuchung; die Alumni erscheinen bei den Heiden als ausgesetzte Kinder, bei den Christen als Pflegerlinge in neuer Beleuchtung; die Bedeutung der Ama (Abtissin) bei den Kopten, Christen, Lateinern wird aus zahlreichen Inschriften nachgewiesen; der Ambo, sein Ursprung, seine Entwicklung, Benutzung wird gründlich geprüft; der hl. Ambrosius wird als Hymnograph gefeiert, dem Gesang, dem Ritus, der Basilika, die seinen Namen tragen, sehr eingehende Aufmerksamkeit geschenkt; der Artikel Ame behandelt die Seele in bezug auf ihre Typen, ihre Wanderung, ihre Symbolik als Taube, Orant usw., ihre Verbindung mit dem Körper, ihr Gericht (den Schluß dem folgenden Fasc. überlassend). — Die meisten, namentlich die umfangreicheren Artikel, rühren von Leclercq her, dessen Vielseitigkeit und Gelehrsamkeit sich glänzend bewähren. — Die Illustrationen sind so zahlreich, daß sie bereits die Nummer 352 erreicht haben. S.

Weltgeschichte in Charakterbildern. Mohammed. Die weltgeschichtliche Bedeutung Arabiens. Von Dr. Hubert Grimme. Mit einer Karte und 60 Abbildungen. München 1904. Verlag Kirchheim. (Preis in Losenband Mk. 4.)

Die Geschichte Arabiens vor Mohammed war bis vor einigen Jahrzehnten ein verschlossenes Buch; jetzt ist es, dank namentlich unternehmenden deutschen Forschern, geöffnet, wenn auch nicht ganz, und Grimme gilt als einer ihrer besten Kenner. Im I. Abschnitt prüft er die politische Geschichte Arabiens bis Mohammed; die Einwanderungen der afrikanischen Semiten, die Auswanderungen nach Babylonien und Syrien, die inneren Gestaltungen auf Grund der maanischen und fabäischen Inschriften, endlich die byzantinisch-abessynischen und persischen Einflüsse. — Im II. Abschnitt, zur Kultur, werden die geringen religiösen, die besaeren sozialen, die vornehmlich in der Pflege monumentaler Inschriften und Ornamente bestehenden künstlerischen Zustände behandelt, zuletzt im Anschluß an judaisierende Einflüsse die Erscheinungen von Propheten. — Als solcher tritt im III. Abschnitt Mohammed zu Mekka auf mit spär-

licher religiöser Veranlagung, aber mit sozialen und ethischen, zuletzt mit politischen Bestrebungen, die ihn nach Medina trieben (IV. Abschnitt), von wo er Mekka eroberte, zum Sitze seines Thrones, zum Ausgangspunkte seiner gewaltigen Eroberungen machte, zur Residenz des so schnell und weit sich ausdehnenden Kalifenreiches. — Dieses und vieles andere wird in fesselnder Sprache dargelegt und durch viele Abbildungen von Inschriften, Bauten, Städten usw. erläutert.

G.

Seemann's: „Meister der Farbe“ haben im monatlichen Erscheinen wiederum 4 Hefte (VI bis IX) gezeigt, die im banten Wechsel der Länder und der Richtungen von hervorragenden Koloristen je ein Bild bringen, eingeführt von durchweg zutreffender Charakterisierung durch die verschiedensten Federn. Grenzseen und Stillleben wechseln mit Porträts, Landschaften mit Straßenszenen und selbst an Architekturstücken fehlt es nicht; jedoch kommt „der Stephanodom“ von Rudolf von Alt trotz seiner guten Stimmung hinsichtlich seiner plastischen Wirkung nicht hinreichend zur Geltung. Der „Frühling“ von Sir Lawrence Alma Tamada ist ungemein fein in der Abtönung, fast noch deftiger die zu phantastische „Schnaucht“ von Hans Thoma, und die „Erinnerung an das Théâtre Gymnase“ von A. von Menzel; „der angestrebte Nachbar“ von Holman Hunt und mehrere andere sind Muster kräftigster, bis zur Glut gesteigerter Tönung. — Man sieht es allen diesen Dreifarbendruckern an, mit welcher Hingebung und Sorgfalt sie behandelt sind, wie der Erfolg zur Wahl immer schwierigerer Aufgaben ermutigt hat. — Für die 12 Monatshefte mit je 6 Tafeln, in deren Verständnis je die Textseite durchweg gut einführt, erscheinen 24 Mk. als mäßiger Preis.

Die Malerfarben, Mal- und Bindemittel und ihre Verwendung in der Maltechnik Zur Belehrung über die chemisch-technischen Grundlagen der Malerei für Kunstschulen, Kunst- und Dekorationsmal. Von Dr. Friedrich Linke, Professor der Chemie in Wien. Stuttgart 1904. Paul Neff. (Preis 3,50 Mk.)

Der Vorzug dieses Buches besteht darin, daß es bei der Bewertung der Farben und ihrer Bindemittel nicht nur die Empirie, sondern in erster Linie die Chemie zu Hilfe nimmt als allein zuverlässige Grundlage. Deswegen werden zuerst deren Grundlehren in knapper, populärer Fassung vorgetragen, die wichtigsten chemischen Elemente und Verbindungen beschrieben. Sodann werden die Farbstoffe der Malerfarben hinsichtlich ihrer charakteristischen chemischen Merkmale geprüft, eine lange Reihe sorgsamer Untersuchungen und Darlegungen. Endlich werden die Bindemittel, Malmittel, Malmethoden dargelegt, also die Fette und Öle, die Firnisse, Lacke usw., die Wasser-, Tempera-, Kasein-, Fresko-, Stereochromie-Malerei. Die Klarheit und Bestimmtheit, mit der die Untersuchungen auf Grund langjähriger Lehrtätigkeit vorgetragen werden, sind geeignet, denselben Vertrauen zu erwerben in bezug auf die Versuche und die Erfolge.

G.

Befruchtung oder Zersetzung? Gedanken eines Malers über die fruchtbaren Gegensätze in der Kunst und Kultur. Von L. H. W. Klingender, Kommissionsverl. Lattmann. Goslar 1904 (Preis 3 Mk.)

Die Beobachtung der modernen Kunstbestrebungen hat den Verfasser zu eigenartigen Ideen über den Zusammenhang der Kunst und Kultur angeregt; er entwickelt dieselben in gewandter Sprache. Von der Harmonie in der Natur und Kunst ausgehend, für die er das Gefühl als Hauptfaktor reklamiert, erläutert er jene durch die Malerei, ihre Mittel und Ziele. Sodann redet er den Modernen in der Kunst das Wort in besonderer Betonung der Individualität, aber unter Hervorhebung der öffentlichen Interessen und der Ethik, die von ihnen gefordert wird. Dem Verhältnis der Kunst zu den anderen Kulturfaktoren nebst dem sinnlichen Element in ihr ist das V Kapitel gewidmet, das letzte dem Vergleich der griechischen und asiatischen Lebensanschauungen als Grundlagen für die Richtungen, die ihren Ausdruck finden im neuen Stil. Dieser hat dem Verfasser die Feder in die Hand gedrückt, und seine Auslassungen enthalten manchen beachtenswerten Gedanken.

B.

Kirchliche Schreiner- und Holzbildhauerarbeiten. 45 Vorlagen auf 24 Tafeln von Hermann Houben, Architekt. Ravensburg, Verlag von Otto Maier. (Preis in schöner Mappe 12 Mk.)

Von diesem Vorlagen-Werke sind mir nur die vier ersten Tafeln (im Format 40/30 cm) geschickt: Entwürfe zu Hochaltar und Kanzel in hochgotischer, Kommunionbank in frühgotischer und romanischer Stilart, 8 Wangen geschnitzter Kirchenbänke. Dieselben sind mit der Feder flott, aber klar gezeichnet, die wenigen figürlichen Beigaben nur skizzenhaft, so daß deren Stilart kaum kenntlich ist. Bei dem Altar ist (was so häufig begegnet) die Predella durch die Leuchterbänke zerhackt, die Bekrönung des Aufsatzes zu luftig und schablonenhaft. Dasselbe gilt von der Kanzel, deren Bütte zu enge erscheint. Bei der romanischen Kommunionbank wirkt die Abwechslung von Füllungen und Arkaturen nicht günstig. Die Wangen verdienen zumeist Lob hinsichtlich der Ornamente, wie der Silhouette.

Man sieht es den Vorlagen an, daß der Künstler mit den Stilgesetzen des Holzes, speziell des Eichenholzes vertraut, auch mit kirchlichen Holzmodellen des Mittelalters nicht unbekannt ist; daher fehlt es in seinen Vorlagen nicht an brauchbaren Motiven. Wenn die ausübenden Bildhauer sich dieser in Verbindung mit dem Studium der alten Vorbilder bemächtigen, so dürfte es ihnen gelingen, für das Heiligum gute Ausstattungsgegenstände anzufertigen, ohne nur Kopien zu liefern, vor denen energisch gewarnt werden muß.

B.

Die Kunst des Jahres. Deutsche Kunst-Ausstellungen 1904. München, Verlag F. Bruckmann. (Preis 5 Mk.)

Zum dritten Male erscheint in schöner Fassung dieser Jahresbericht, jetzt noch prompter und noch vollkommener. Auf 159 Tafeln sind 250 Gemälde und Skulpturen abgebildet, die den diesjährigen Aus-

stellungen entnommen, daher sehr geeignet sind, über den gegenwärtigen Stand dieser beiden Kunstzweige in den Kulturländern zu informieren. Obwohl bei der Auswahl ein gewisser Ernst gewaltet hat, hätte doch einzelnes wegfallen sollen, was sich für den (durch den ungemein wohlfeilen Preis angezogenen) Familientisch minder eignet. R.

Hochland, die von Karl Muth herausgegebene, im Köselchen Verlag erscheinende vornehme Monatschrift, hat ihren I. Jahrgang beendet, auf den sie hinsichtlich der Leistungen wie des Erfolges mit Befriedigung zurückblicken darf. Innerhalb des Rahmens, in den sie gespannt ist, hat sie die bedeutendsten Kräfte auf dem Gebiete der Philosophie, der Welt-, Zeit-, Kulturgeschichte, der Geographie, Literatur usw. zu gewinnen und an sich zu fesseln verstanden, auch die Kunst wiederholt berücksichtigt, und in den Schlussrubriken: „Kleine Bausteine“, „Kritik“, „Hochland-Echo“, „Rundschau“ allerlei brennende Fragen erörtert, in Verhältnissen aktueller Art ein Wort mitgeredet, Mannigfaltigkeit des Stoffes, Mäßigkeit in der Form, Gewandtheit in der Darstellung dürfen als ihre auszeichnenden Merkmale bezeichnet werden. R.

Literarische Warte. Diese von Dr. Lohr bei der Allgemeinen Verlagsgesellschaft m. b. H. in München begründete und herausgegebene Monatschrift für schöne Literatur hat sich in ihrem vor kurzem abgeschlossenen V. Jahrgang nach den verschiedenen Richtungen ihres Programmes wohl bewährt. Mit Hilfe eines anscheinlichen Stabes von Mitarbeitern, in dem die jüngeren Kräfte immer mehr durch erfahrene ersetzt worden sind, haben die Novellen, kleinen Dramen usw. gute Vertretung gefunden, auch die Gedichte an Wert zugenommen; einen breiten Boden hat die Kritik gewonnen, von der die Literaturerscheinungen nicht nur einzeln, sondern auch im Zusammenhange gewürdigt, namentlich auch einzelnen hervorragenden Literaten besondere Artikel gewidmet werden. Nach dieser Richtung hin erscheint weitere Pflege besonders erwünscht im Sinne der Unbefangtheit und des Freimutes, die das Ganze beherrschen. Die Exkurse auf das Gebiet der Kunst sind zumeist durch besondere Bestrebungen, auch solche polemischer Art, veranlaßt worden, daher von minderer Bedeutung. R.

Kind und Kunst, die neue, im letzten Heft angezeigte Monatschrift, entwickelt sich gut, indem schon gleich das II. Heft drei sehr praktisch angelegte, reich illustrierte neue Themate einführt: „Kindliche Modellier-Arbeiten“ von Max Osborn, „Die Puppe als Spielzeug für das Kind“ (aus dem Germanischen Museum) von Hans Boesch, „Das Kind als Künstler“ (Zeichnungen eines siebenjährigen Mädchens, dessen Vater den gerimeiten Kommentar liefert). Auch der übrige Inhalt ist zweckentsprechend. Sch.

Ave Maria! Société St. Augustin zu Bruges. Im Anschlusse an die hier (Sp. 30/31) besprochenen Prachthefte Noël! Noël! und Alleluja! Alleluja! hat

der rührige belgische Verlag für die unmittelbar bevorstehende Jubelfeier ein Heft daseelben Formates, aber noch glänzender Ausstattung zu demselben Preise (von 2,50 Fr.) herausgegeben — Eine ungemein farbenreiche Mandorlenfigur in breiter Bordüre bildet das Titelblatt, und die 16 weiteren Großfolienseiten begleiten das hehre Geheimnis durch die Jahrhunderte, indem Abhandlungen und Gedichte das Leben der Gottesmutter illustrieren, den Gnadenvorzug ihrer unbefleckten Empfängnis in seiner theologischen Entwicklung verfolgen. Die daran besonders beteiligten Gelehrten (auch Feldherren), besonders die drei glorreichen Päpste erscheinen in Abbildungen, und farbige wie eintönige Bilder erläutern den Text, zumeist vortreffliche Wiedergaben berühmter italienischer Gemälde, die in der Abwechslung mit flandrischen Bildern noch willkommener sein würden. Gerade die flämischen Miniaturen hinsichtlich dieses Geheimnisses zu erforschen, müßte eine sehr dankbare Aufgabe sein. G.

Köhlen's Kunstverlag versendet Abreißkalender für die katholische Familie (Preis 50 Pf.), Wand- und Blockkalender für das katholische Haus (Preis 75 Pf.). — Jener mit zahlreichen kirchlichen Notizen und erbaulichen Texten ausgestattet, hat als Rückwand das hl. Herz Jesu, bzw. die unbefleckte Empfängnis, von der Freiin v. Oer anmutig und weich gemalte Kniestücke in gepreßter Farben- und Goldumrahmung. — Der Blockkalender mit literarischen Zitaten für jeden Tag bildet den Mittelpunkt eines in reichem Blumendekor gehaltenen ansprechenden Wandkalenders. G.

Regensburger Marien-Kalender für 1905. Pustet. (Preis 50 Pf.)

Diesen XXXX. Jahrgang zeichnet besonderer Reichtum aus, wie hinsichtlich der belehrenden und erzählenden Aufsätze, unter denen „Die katholische Jubelfeier der Unbefleckten Empfängnis“ von P. Hattler im Vordergrund steht, so in bezug auf die Illustrationen, von denen der Farbendruck mit dem Tod des hl. Joseph von Fr. Schmalz und das große Bild mit den Porträts sämtlicher Päpste hervorzuheben sind. G.

Angewandte Perspektive. Nebst Erläuterungen über Schattenkonstruktion und Spiegelbilder von Max Kleiber, IV. Auflage. Mit 145 in den Text gedruckten und 7 Tafeln Abbildungen. J. J. Weher, Leipzig 1904. (Preis in Leinenband 3 Mk.)

Für die zeichnenden und malenden Künstler ist hier das Wesentliche der Linienperspektive zusammengestellt und durch zahlreiche Beispiele erläutert. Der Schattenperspektive ist ein eigener Abschnitt gewidmet, der zugleich über Reflexe und Spiegelbilder leicht verständliche Auskunft gibt. R.

Die Kunstanstalt Passavia in Passau hat drei von der Freiin v. Oer gemalte luftige und erbauliche Andachtsbildchen in Farbendruck wieder gegeben: das in der Landschaft anhebende Magnifikat; als Brustbilder: die Gottesmutter und die Schmerzensmutter mit dem Heiland. G.



Darstellung des stehenden Christus in der Absis von S. Maria Antiqua.

Abhandlungen.

Die Absisfresken in S. Maria Antiqua auf dem Forum Romanum.

(Mit 2 Grundrissen und 1 Tafel.)

Am Westabhang des Palatins gegen das Forum Romanum stand bis vor wenigen Jahren die im XVII. Jahrh. erneuerte, kleine Kirche S. Maria Liberatrice oder wie sie mit ihrem eigentlichen volleren Namen heißt, „S. Maria libera nos a poenis inferni“. Im Jahre 1900 wurde diese Kirche, die den Nonnen von Torre de'Specchi gehörte, angekauft und ihre Zerstörung beschlossen.

Diese Kirche, die im Jahre 1600 c. neu aufgebaut worden war, hatte weder großen künstlerischen, noch historischen Wert, aber man wußte durch Ausgrabungen, die gelegentlich bei derselben gemacht wurden, daß eine ältere und größere mittelalterliche Kirche, von deren Ausgrabung man sich Großes versprach, darunter liege. Man hat sich nicht getäuscht und ein wahrer Schatz für die christliche Archäologie ist hier gehoben worden. Als die Zerstörung der modernen kleinen Kirche vollendet war und die Ausgrabungen begannen, wußte man nicht einmal mit Sicherheit, auf welche der zahlreichen in dieser Gegend angegebenen Heiligtümer man stoßen würde, ob auf S. Silvester in lacu, auf S. Maria Antiqua, auf S. Andrea oder S. Antonio. L. Duchêne schloß, gegen Lanciani und Grisar, S. Maria Antiqua aus.

Die im Jahre 1900 zerstörte moderne Kirche, sie hatte just 300 Jahre gestanden, war an Stelle einer seit 1293 mit einem Benediktinerinnenkloster verbundenen Kapelle getreten, die wir auf einem Afresko des Sodoma in Monteliveto Maggiore, dargestellt sehen. Aber auch diese Kirche hatte ihre Vorläuferin, von der freilich, und das schon seit dem frühesten Mittelalter, jede Spur verloren gegangen, ja deren Name selbst vergessen war. Der Ort selbst aber hieß: „inferno“ oder locus inferni; und die Kirche erhielt diesen Namen, indem sie bald S. Maria de Inferno oder „Libera nos a poenis inferni“ genannt wurde. An den locus inferni knüpfte sich die Sage von der Besiegung des Drachen durch den

h. Silvester, eine Sage, die vielleicht in Rom selbst, etwa im V. Jahrh. entstand, und die uns sowohl die „Legenda aurea“, als Simon Metaphrastes (pr. Surlus T, VI, 1052) in seiner „Vita S. Silvestri“ erzählt. Der Anonymus Magliabecchianus weiß von diesem locus inferni. Er sagt: „Fuit locus unde Curtius armatus descendit in foveam: quia exinde Roma maxima per intus offendebatur cum multis aeris corruptione, — — et hic fuit templum Vestae et ibi junctum templum Palladis et legitur et hujus memoria in totum in legenda beati Silvestri.“

Die Legende des h. Silvester in ihren verschiedenen Varianten erwähnt nun eine Höhle oder einen pestatmenden Abgrund (pestifero baratro, voragine), als Wohnung des Drachen. Nach der Legenda aurea führten 140 Stufen hinunter in die Höhle, die auch lacus genannt wird, (Reminiszenz an den lacus Curtius), nach einer andern Version (Siena, »Arch. Comm. Codex«, I, IV, 9) bloß fünfzig. Man fabelte da von einem gewölbten unterirdischen Gemache, reich mosaiziert, mit ehernen Pforten und einem Altar mit dem ehernen Bild einer Schlange. Unter diesem Altar hatte der Drache gelegen, dem monatlich einmal von den Vestalinnen, die ihr Kloster über dem lacus hatten, Opferkuchen dargebracht wurden. Als Konstantin das Christentum zur Staatsreligion erklärte, hätten die heidnischen Priester dem Kaiser gemeldet, daß der Drache, seitdem ihm nicht mehr geopfert würde, mit seinem Pesthauch unzählige Menschen töte. Der h. Silvester hätte nun das Volk zum Gebete ermuntert, um der Pest Einhalt zu tun, sei aber dann selbst, wie ihm die hl. Apostel S. Petrus und Paulus im Traume befohlen, mit fünf Gefährten in den locus inferni hinuntergestiegen, wo er den Drachen mit dem Kreuzeszeichen gezähmt, ihm das Maul verbunden, versiegelt und befohlen habe, angekettet zu bleiben, bis an den jüngsten Tag.

Diese Legende, die an den bekannten passus der Apokalypse, Cap. XX, 2 bis 4, anklingt, symbolisiert in mehr als einer Weise, wie wir sehen werden, den endlichen Triumph der christlichen Kirche über den Drachen des Heidentums. Nicht mit Unrecht vermutete man schon früher, daß die in der Legende an-

gegebenen Örtlichkeiten nicht ganz aus der Luft gegriffen sein möchten. Heute aber, wo der locus inferni beim Vestalenhaus, heute, wo der lacus Juturnae, der des Curtius, und die „longa refecta gradus“ unter dem tausendjährigen Schutt zutage getreten sind, wissen wir auch, warum die Christen der triumphierenden Kirche diese uralten heidnischen Heiligtümer, die bis zur letzten Stunde Widerstand leisteten, als unsauberen Ort, als unheimlichen Ort der Dämonen betrachtete und warum die spätere Legende hier gerade sie, dem alten Feinde, dem Drachen, zur Wohnung und zum Gefängnis anwies.

So wurde der lacus oder Quell der Juturna zum lacus oder lacus inferni, und dem zerstörten Tempel der Vesta Mater, dem ehrwürdigsten Heiligtum des heidnischen Roms, wurde ein Oratorium der hl. Jungfrau entgegengestellt.

Die Legende erzählt, daß schon S. Silvester über dem lacus eine Kirche erbaut und mit reichem Ablauf versehen habe. Eine Kirche oder Kapelle daselbst, die bald S. Salvatore in lacu, bald S. Silvestro in lacu heißt, wird öfters erwähnt und auf diese dachte man bei den Ausgrabungen des Jahres 1900 zu stoßen. Alle Erwartungen aber wurden übertroffen, als man auf die reiche Basilica und Diaconia der im Papstbuche erwähnten

„S. Maria Antiqua“

stieß, auf die erste Marienkirche Roms, deren Bestätigung sich aus den daselbst gefundenen Inschriften ergab.

Schon im Jahre 1526 wurden, nach Lanciani, hier Grabungen vorgenommen, „pro cava fida in horto ecclesie S. Mariae Liberatrici“.

Zwanzig Jahre später wurde wiederum gegraben und bei dieser Gelegenheit die Frontseite des riesigen Saalbaues, der im Mittelalter „Palatium Catilinae“, von den modernen Archäologen „Templum Divi Augusti“ getauft ist, total zerstört. Im Jahre 1702 endlich, unter Klemens XI. erhielt ein gewisser Gianandrea Bianchi von der Oberin des Klosters der Nonnen von Torre de' Specchi,¹⁾ die Erlaubnis, nach Hausteinen, Ziegeln und Marmor zu graben und zwar im Garten hinter S. Maria Liberatrice unter den farnesischen Gärten (Palatin). Zum ersten Male stieß man bei diesen Grabungen auf die längst verschollene S. Maria Antiqua,

von der die Absis freigelegt, aber wiederum verschüttet wurde. Eine in Wasserfarben ausgeführte Zeichnung im Diarium des Valesius (im kapitolinischen Archiv) zeigt uns, freilich nur flüchtig gezeichnet, die damals freigelegte Absis mit ihrer figurlichen Dekoration, von der man über der Concha den Greuzigten mit Engeln, in der Concha aber drei große Figuren mit einer kleinern erkennen konnte. Links und rechts vom Halbrund der Absisische je zwei stehende Figuren mit Nimbren. Das Ganze ist in außerordentlich kleinem Maßstabe und unendlich wiedergegeben, gerade noch ausreichend, um einen Anhalt geben zu können.

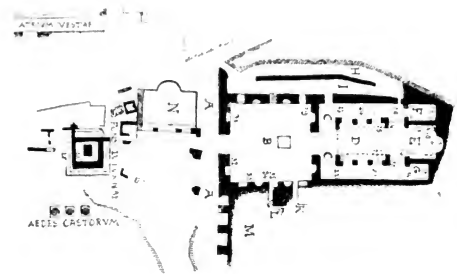
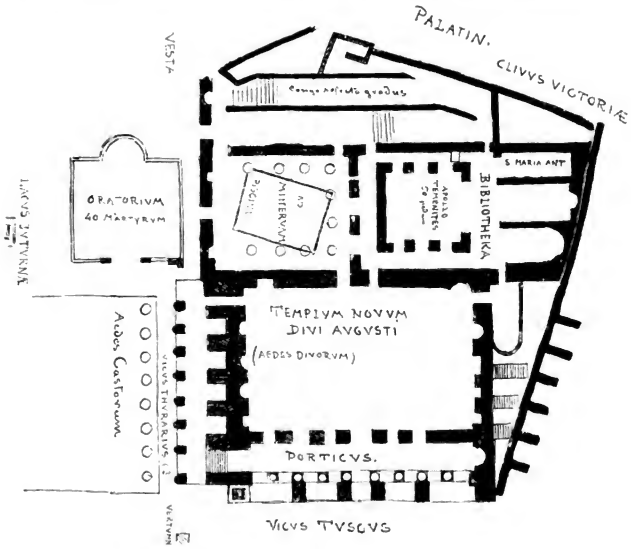
Obwohl nun, wie Venuti berichtet, im Jahre 1720 die Ausgrabungen weitergeführt wurden, (bei welcher Gelegenheit leider viel Kostbares hinweggenommen, oder doch beschädigt und zerstört wurde), und bis 1735 fort dauerten, mußte doch alles wieder verschüttet werden, da die Erben der Farnese, der Erschütterung ihrer Terrassenbauten wegen, Einsprache erhoben, und es mußte dies als ein wahres Glück betrachtet werden, da die Wiederauffindung in unsern Tagen, wo die großen Fortschritte in den Wissenschaften eine genauere Erforschung und Erklärung gestatten als damals, uns diesen archäologischen Schatz nach seinem wirklichen Werte schätzen lassen.

Bei den Ausgrabungen vom Jahr 1900 wurde endlich die ganze Kirche aufgedeckt, vorn das Presbyterium bis zum Vorhof, deren Malereien von der größten Wichtigkeit für die Geschichte der frühchristlichen Kunst sind, und hinsichtlich der Absisfiguren uns ganz besonders beschaffigen sollen.

Die Kirche, zweifellos die im Liber Pontificalis erwähnte Sancta Maria Antiqua, wurde vielleicht schon im V. Jahrh., in dem großen Gebäudekomplex der domitianischen Bauten, am Fuße des Palatins (Westecke) eingebaut, genauer gesagt in der Flucht von Salen, die sich hinter dem kolossalen Prachtsaal, der im Mittelalter palatium Catilinae, heute templum Divi Augusti genannt wird, und die nach Hulsens Meinung zur Bibliothek des kaiserlichen Palastes dienten. Nach Grisar's Meinung hätte in diesen Salen, schon bevor sie zur Kirche umgeschaffen wurden, ein kleines Oratorium

¹⁾ In deren Besitz das Grundstück mit der Kirche war.

²⁾ Im Jahr 1882—83 stieß man auf Malereien der unterirdischen Kirche, über welche zur Zeit Giov. Batt. De Rossi berichtete.



Grundriße des Gebäudekomplexes am Fuße des Palatins.

bestanden und erst später wäre der ganze Komplex (Altrium Minervae und Quadruporticus) zur großartigen Basilika, die Papst Zacharias, Johannes VII. und Paulus I. mit Malereien schmückten, geworden. (Vgl. die Grundrisse.)

Vor den drei an der Rückseite des Gebäudes liegenden Sälen, schuf man den mittleren zum Presbyterium. Die seitlichen Säle wurden zu Kapellen ausgebildet, von denen die linke das berühmte Bild der Kreuzigung, mit dem Gekreuzigten in der Tunica (Colobium) zeigt, das aus der Zeit Johannes VII. stammt. Im mittleren, zum Presbyterium umgeschaffenen Saal, wurde eine halbrunde Absis in die Rückwand gehauen, gerade wie in der einst profanen Basilika des Esquilines, die zur Kirche des hl. Andreas (in Catabarbara) wurde. Wie Vorhof, Mittel- und Seitenschiffe, sind selbstverständlich Presbyterium und Absis reich mit Malereien geschmückt; die zum Teil trefflich, zum Teil nur in Fragmenten erhalten sind. Von höchstem Interesse sind hier die Fresken wie der Absiswand so der Nische, in der einst die *sedes episcopalis* stand. Wir beschäftigen uns heute nur mit den letzteren. Sie sind die spätest ausgeführten, verdienen aber wegen ihres ganz eigenartigen Charakters besonders besprochen zu werden. Während die Absiswand an verschiedenen Stellen mehrere Stucklagen übereinander zeigt, ist in der Absis selbst deren nur eine bemerkbar. Wir bringen von dem Absisgemälde eine Abbildung, die hier zum ersten Male veröffentlicht wird, da sich die italienische Regierung die erste autorisierte Publikation der Ausgrabungen vorbehalten hat.³⁾ Unsere Abbildung gibt uns nicht den gegenwärtigen Zustand, in dem auch eine Photographie wenig nützen würde, da gerade dieser Komposition am übelsten mitgespielt worden ist; sondern mit einigen Ergänzungen ungefähr den Zustand, indem sie Valesius (1702) sah. Heute erkennt man mit Mühe Teile der einzelnen Figuren, aus denen sie besteht, wie z. B. die Füße, das Haupt und die rechte Hand der Mittelfigur, eine Flügelgruppe links, während rechts dieselbe besser und vollständiger

³⁾ Diese vom Leiter der Ausgrabungen, dem rühmlichst bekannten Kommendator Giacomo Boni verfasste Publikation soll demnächst in den »Notizie degli Scavi« erscheinen und wird in vorzüglicher photographischer Wiedergabe unter anderem auch dieses Absisgemälde bringen, das wir sozusagen im Fluge erfaßt haben, da jede photographische Reproduktion bis anhier streng untersagt wird.

erhalten ist. Am deutlichsten ist der ganze untere Teil bis zu den Knöcheln der Figuren, und noch lebhaft genug in den Farben, die zwar seit der Freilegung der Absis im Jahr 1900 etwas abgebläßt, aber doch noch deutlich zu erkennen sind. Was diese Malerei fast unkenntlich macht, ist ein dichtes Netz von Pickelhieben, von dem sie gleichsam überspannt ist; an einigen Stellen, speziell in der mittleren Zone, sind sie so dicht, daß sich der Mörtel löste und herunterfiel.

Das Gemälde ist von mir mit großer Geduld und Sorgfalt studiert worden, in allen seinen Teilen, und ich bin schließlic zu andern Resultaten gekommen als diejenigen, die vor mir über dasselbe referierten.

Diese Resultate erlaube ich mir nun im folgenden darzulegen und dem Urteil Sachverständiger zu unterbreiten.

Einer der Ersten, der die Malereien von S. Maria Antiqua beschrieb, V. Federici, im »Archivio della società di storia patria«, 1900, S. 517—62, wollte in der Absis einen kolossalen, thronenden Christus mit mehreren Heiligen, von denen sogar die Nimbren erhalten, gesehen haben, sowie in kleineren Proportionen den mit der Inschrift versehenen Papst Paul I. mit dem viereckigen Nimbus. P. Grisar, in der »Civiltà cattolica«, (1900, Spri. XVIII, vol. 1), und Marucchi im N. *Bullettino di archeologia cristiana*,⁴⁾ sehen den sitzenden Pantokrator zwischen Seraphimen, den Papst Paul stehend zu Füßen. Desgleichen Hülsen und Valeri.⁵⁾ Hülsen sagt:⁶⁾

In der Absis ist der thronende Christus, umgeben von Engeln und Anbetenden (!) gemalt. Zur Linken des Thrones, (!) die gleichfalls schon 1702 gesehene Figur des Papstes Paul mit viereckigem Nimbus. Man wunderte sich andererseits darüber, daß auf der Skizze im *Diarium* des Valesius, etwas unbestimmt, drei aufrechte Figuren sichtbar seien. War es Flüchtigkeit des Kopisten, oder war der stehende Christus vielleicht auf einer höheren Stuckschicht, die später abbröckelte, gemalt gewesen? — Vorsichtig sprachen wieder andere nur von einem kolossalen Christus, ohne „thronend“ bei-

⁴⁾ (1901), S. 285—320.

⁵⁾ *Rivista d'Italia* (1902), S. 700—712.

⁶⁾ Ch. Hülsen, in »*Mith. d. K. D. archäol. Inst. Rom. Abt.*«, Bd. XVII, Heft 1 und im Sonderabdr. (Rom 1903). Löschner.

zufügen, nicht einer aber sprach von einer „stehenden“ Christusfigur.

Betrachten wir nun jede der vier Figuren für sich, denn vier sind es, nicht mehr und nicht weniger. Von der Christusfigur in der Mitte ist außer der Büste, einem Stück des Armes und der rechten Hand fast nichts erhalten, als unten die mit Sandalen versehenen Füße, die auf einem Scabellum stehen. Das Haupt, obwohl auch arg beschädigt, hebt sich mit seinem großen gelben Nimbus von einem dunkelblauen Hintergrund, der mit regelmäßigt verteilten, weissen, blumenförmigen Sternen übersät ist, ab, während die ganze Figur, von den Schultern abwärts bis zu den Knöcheln, vor einer in abwechselnd grüne und rote Felder abgetheilten Teppichwand steht. Von einem Throne ist auch nicht die Spur zu sehen, weder von der Lehne, noch von den Füßen, und diese Throne pflegten doch recht massiv dargestellt zu werden. Es fehlt sogar der nötige Raum. Die Kissen des Thronisizes, die immer sehr stark vorspringen, müßten die Seraphimgruppe berühren oder doch auf der Seite, wo sie nicht durch die Figur des Papstes verdeckt sein konnten, sichtbar sein. Am deutlichsten aber zeigt die Standfigur den Faltenang des Palliums, das über der Tunica drappiert ist. Die Falten gehen nämlich von der rechten Seite, wo der Mantel sich enge den Hüften anschmiegt, zur rechten Schulter, wo sie unter der linken Achsel durchlaufen, um über die linke Schulter nach vorn, in perpendikulären Lagen herabzufallen. Ein gutes Stück von den fächerförmigen Falten, die sich von der Hüfte an über die Brust ziehen, sowie von den senkrecht der linken Schulter entfallenden, ist noch sichtbar. Ferner ist der hochgehobene Arm und die rechte Hand Christi mit gelösten Fingern wohl für einen sprechend Stehenden, nicht aber für den Thronenden, welcher gewöhnlich die Hand mit dem Redegestus nicht über die Brust erhoben hält, zulässig. Die Tunica, sowie das Pallium sind goldfarbig, wie auf dem Mosaik von S. Cosmas und Damian am Forum. Die ganze Haltung entspricht derjenigen des Himmelfahrtsbildes im Evangeliar des syrischen Mönches Rabulas (Laurenziana, Florenz). Höchst wahrscheinlich trug der Herr in seiner Linken, wie ebendasselbst eine Schriftrolle, von der aber nicht mehr eine Spur zu sehen ist, weshalb auf unserer Rekonstruktion ihre Ergänzung unterblieb. War diese Schrift

nun aufgerollt, wie im Rabulasevangeliar oder geschlossen und gebunden, wie in S. Cosmas und Damian?

Die Frage scheint überflüssig, da nichts mehr davon erhalten ist. Links und rechts aber von der Absinische waren und sind heute noch erhalten, je links und rechts übereinander in zwei Zonen, Gestalten von Heiligen mit langerabfallenden Spruchbändern, aufgerollten Pergamenten mit Resten der Inschriften; rechts zwei Köpfe mit Nimben und der Beischrift: *ὁ ἅγιος Γρηγόριος ὁ Θεολόγος* u. *ὁ ἅγιος Βασίλειος*, in der zweiten Zone nur ein Nimbus mit der Beischrift: S. Augustinus, rechts in der ersten Zone: Johannes. Wenn diese Figuren gleichzeitig mit dem Absisbilde sind, so spräche das für ein aufgerolltes Schriftstück (so sehen wir es auch in St. Elia bei Nepi in der Hand des Herrn).

Das goldene Scabellum, der Schemel, auf dem die Füße des Herrn stehen, mag wohl die meisten verführt haben, an einen Thron zu denken, der gar nicht existiert. In der Tat steht hier Christus, statt wie gewöhnlich, auf dem Fels mit den Paradiesesfüßen, (4 Quellen) oder freischwebend auf Wolken, hier auf einem goldenen Schemel, denn er befindet sich in einem Innenraume, im Tempel selbst, der durch die reiche Teppichwand genügend angedeutet ist. Der Herr der himmlischen Heerscharen, der seine Rechte triumphierend ausbreitet, in der Linken die Schrift mit den Worten des Lebens hält, ist heruntergestiegen vom Himmel in sein Heiligtum, umgeben von seinen Engeln und wird huldigend empfangen von seinem Statthalter auf Erden, der einzigen sterblichen Kreatur unserer Komposition.

Links und rechts von der Figur Christi finden sich, freischwebend, die Tetramorphoi, Engel mit sechs Flügeln, wie sie der byzantinischen Kunst gelaug sind, zwei decken den Körper, zwei sind im Fluge dargestellt, und zwei hoch aufgerichtet. Um das Engelshaupt mit rotem Nimbus gruppieren sich im Zentrum andere drei, der Kopf eines Löwen (Marcus), eines Stieres (Lucas) und zuoberst eines Adlers (Johannes). Unter den körperdeckenden Flügeln erscheinen die nackten Füße der Engel, auf roten Feuerflammen stehend. Diese zwei Engelsfiguren, links und rechts der

Mittelfigur, repräsentieren die oberste Ordnung der himmlischen Hierarchie, d. h. der Throne, der Cherubime und Seraphime, die aber für gewöhnlich in der byzantinischen Kunst gesondert dargestellt werden, und zwar so, daß erstere die Throne als feurige, mit Flügeln versehene Räder (Rabulasevangel. Himmelfahrt), die Cherubime mit zwei Flügeln, die Seraphime sechsflügelig (*ἑξασπίγγες*) in jeder Hand ein Flabellum mit dem dreimal heilig (*ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος*), die Tetramorphoi endlich, ebenfalls *ἑξασπίγγες* und mit den vom Glorienschein umgebenen Hauptern: Adler, Stier, Löwe und Menschenhauptern, die alle aufwärts schauen und in den Händen, gegen die Brust gedrückt, die Evangelienbücher halten. Auf unserer Tafel ist diese Vielheit in den zwei Gruppen ausgedrückt.

Zu Füßen Christi, ihm nur bis zu den Hüften reichend, steht die bedeutend kleinere Figur des Papstes Paulus, „Romanus“, wie er sich mit antikem Bürgerstolz nennt. Er ist trotz des kleinen Maßstabes eine langgestreckte Gestalt, mit der Tunica bekleidet, die aber von der weitfaltigen braunen Panula fast ganz verdeckt wird, nur von den Knien abwärts sichtbar ist. Hinter dem Haupte des Papstes ist die blaue, weiß umrandete Tabula, Auszeichnung eminenter geistlicher und weltlicher Würdenträger, angebracht, wie man gewöhnlich annimmt, ein Zeichen, daß der Dargestellte zu seinen Lebzeiten gemalt worden ist. Leider sind sowohl der Kopf, wie auch die Hände, die er übrigens in Panulaumhüllung hochhält, fast vollständig zerstört. In den Händen wird er das kostbar gebundene, mit Gold und Perlen verzierte Evangelarium oder eine Krone als Weihgeschenk gehalten haben.

7) Dionys Arcop, »De hierarchia celestis«, *Annales archéol. Iconographie des angees*. I, XVIII, (1838.)

Hinter dem Haupte, oder wie es bei Johannes Diaconus heißt: „a dextero vero cubito usque ad circa scapulas versus ascendens“, lesen wir die Inschrift: „*Sancitissimus Dominus P. P. Paulus Romanus*“.

Unsere Gruppe muß Mitte des VIII. Jahrh. und zu Lebzeiten Pauls I (757 bis 767) ausgeführt worden sein.

Die Darstellung des stehenden, bärtigen Christus zwischen den Tetramorphen ist in Rom etwas ganz ungewöhnliches; ich kenne wenigstens hier keine Parallelen. Auch ohne die Tetramorphoi begegnet sie uns hier selten, am Nächsten noch kommt ihr das Mosaik von S. Cosmas und Damian, die unserer Kirche fast gegenüber, auf der Nordseite des Forums liegt. Die dortige Komposition wurde unter Papst Felix IV. (526—50) ausgeführt und ist also zwei Jahrhunderte älter. Christus ist in derselben Haltung, wie in S. Maria Antiqua, in goldener Tunica und Pallium mit ausgestreckter Rechten, in der Linken die Schriftrolle haltend, dargestellt, aber er steht erhöht auf Wolken, inmitten der zwei Apostelfürsten, die ihm die zwei heiligen Ärzte Cosmas und Damian zuführen. Dieselbe Christusfigur finden wir aber auch in syrischen Miniaturen der Handschrift Barberini VII, 62, der Vaticana und vor allem des Rabulasevangeliers (Laurenziana, Florenz). A. Baumstark bemerkt im „*Oriens christianus*“, 1903, S. 198: „Den römischen Boden hat überhaupt der Christustyp, der hier in Frage kommt, erst in dem unter Felix IV. ausgeführten Mosaikschmuck von S. S. Cosmas und Damian betreten, und dieses ist — ein Werk abendländischer Meisterhände unstrittig, aber ein Werk, das gleichwohl, durch gering ein großes Vorbild von örtlicher Kunst beeinflusst sein dürfte.“

Man könnte an eine Darstellung in einer der uralten Kirchen Jerusalems, Antiochias oder Edessas denken.

Rom.

E. Wüschel-Becchi.

Polychrome Einzelheiten von der kunstgeschichtlichen Ausstellung zu Erfurt 1903.



Unter den im Herbst 1903 zu Erfurt ausgestellten Kunstobjekten befand sich eine Reihe von Altären, Skulpturen und verschiedenen anderen Werken, deren Bemalung auch weitere Kreise von Künstlern und Kunstliebhabern interessieren

dürfte und deshalb an dieser Stelle besprochen werden soll.

Die ausgestellten zwanzig Schnitzaltäre sind, obwohl sie der größten Anzahl nach ganz armen Dorfkirchen angehören, sämtlich (in Tempera) bemalt und reich verguldet. Von

der Schilderung der Gesamtbemalung des einen oder anderen Altares müssen wir leider Abstand nehmen, weil keiner die ursprüngliche Vollständigkeit zeigte; bei den meisten fehlte das ornamentale, architektonische oder plastische Beiwerk, welches ehemals die Schreine bekrönte oder flankierte. Wir beschränken uns deshalb auf die Beschreibung von Einzelheiten der Bemalung.

Die sämtlichen Holzteile der Schreine und Flügel sind mit einem feinen, dünnen Kreidgrund überzogen und zeigen als Lokalton eine oder auch zugleich mehrere der das ganze Mittelalter hindurch, ja sogar bis in die Barockzeit hinein gebräuchlichen Farben: Rotbraun, Grün, Schwarz und Blau. Das stets warm gehaltene Rotbraun kommt auch bei den thüringischen Triptychen am häufigsten vor. Die meisten äußeren Seitenflächen, z. B. eine solche an einem Altare zu Allendorf, sowie eine Anzahl von Platten und Plättchen tragen diesen Ton, der dem Auge so wohl tut und sich bei einiger Erfahrung und Übung mit jeder anderen Farbe harmonisch verbinden läßt. Grün und Schwarz treten an den äußeren Schreinflächen, an den Platten und Plättchen der Schrein- und Flügelrahmen auf. Einen hellgrünen, mit goldenem Ranken- und Blattwerk gemusterten Grundton hat auch die innere Leibung eines Altares in der Kirche zu Allendorf. Blau verteilt sich auf mehrere Kehlen und innere Leibungen, besonders aber auf eine Anzahl von Schrein-Hintergründen. — Der Hintergrund und die innere Leibung eines Altarschreines in der Kirche zu Oberrottenbach und eines solchen aus der Schloßkapelle zu Schwarzburg sind blau gestrichen und mit plastischen, aus vergoldetem Pergament geschnittenen Sternen dekoriert. Bei mehreren Altären haben für das Schrein-Innere die in der mittelalterlichen Wand- und Tafelmalerei so beliebten Teppichmotive Verwendung gefunden. Die Ornamentkonturen der imitierten Goldbrokat- oder Damaststoffe sind zumeist in den Kreidgrund eingraviert. Einer Schreinwand ist eine luftige, überwölbte und perspektivisch behandelte Säulenarchitektur aufgemalt, die im Hintergrund die blaue Luft sichtbar werden läßt. Die Rückseite eines Altarschreines in der Kirche zu Zeigerheim trägt als malerischen Schmuck das Bild der Stadt Saalfeld, jene des Schreines in der Hospitalkirche zu Neustadt a. d. Orla die Kreuzigung. Die glatten

Flächen eines überhängenden Baldachins im Innern eines im Thüringer Museum zu Eisenach aufbewahrten Schreines sind zinnoberrot gestrichen; die Fialen, Krabben und Profile vergoldet. Von dem rotbraun gehaltenen Rahmen des Schreines ist der Baldachin durch ein vergoldetes Profilleisten getrennt. Die Schäfte der dünnen, schlanken Säulchen, welche sich als Scheinträger des Baldachins an die Leibung des Schreines anlehnen, sind grün, die Basen und Kapitäl schwarz bemalt. Recht lehrreich ist die mustergiltige Bemalung des Rahmenwerks der Schreine und Flügel.

Der ins Einzelne eingehenden Aufzählung einiger charakteristischer Fassungsarten sollen erst einige die Konstruktion bzw. die Profilierung betreffende Bemerkungen vorausgehen. Bau und Gliederung der Thüringer Altarrahmen, wie überhaupt aller mittelalterlichen Rahmenwerke sind im Gegensatz zu den meisten modernen Bilderrahmen, im allgemeinen recht einfach gehalten. Die Außen- und Innenseite besteht für gewöhnlich aus einer mehr oder weniger breiten Platte als Hauptglied des Rahmens. Die Überleitung zur Bildfläche bildet eine Schräge oder flache Kehle, an welcher letztere sich öfters noch ein schmales Fasenplättchen oder ein Rundstäbchen anschließt. Manchmal wird zwischen Platte und Bildfläche als vermittelndes Glied auch ein geschweiftes, karniesartiges Profil eingeschoben. Mit Beginn der Spätgotik tritt an manchen inneren Rahmenflächen, besonders an den reicher gefassten, ein neues Glied auf, nämlich ein mit der Seitenfläche des Rahmens bündiges, über die Hauptplatte jedoch um einige Millimeter vorspringendes, durchschnittlich $1\frac{1}{2}$ bis 2 cm breites Plättchen, welches den ausgesprochenen Zweck einer Schutzvorrichtung hat. Auch beim vorsichtigsten Zuklappen der Flügel wird eine Vergoldung oder Versilberung jener Rahmenplatten, welche dieses Plättchens entbehren, mit der Zeit leiden. Durch ein unbedachtsames, starkes Zuschlagen muß sogar ein Brechen des Kreidgrundes eintreten. Um diesen Übelständen vorzubeugen, hat der praktische Sinn der mittelalterlichen Künstler diese ganz vernunftgemäße Neuerung eingeführt. Unter den zu Erfurt ausgestellten Altären konnten wir an sechs Schreinen ein solches Präservativprofil oder Schutzplättchen feststellen. Als ersten nennen wir den Schrein in der Hospitalkirche zu Neustadt. Das Schutz

platten des Rahmens ist schwarz gefärbt, die Hauptplatte ist mit eingraviertem, versilbertem Laubwerk geschmückt, die zur Bildtafel überleitende Profilierung ist vergoldet. Die Bemalung des Rahmenwerkes der fünf übrigen ist folgende: „Altar in der Probsteikirche zu Heiligenstadt (Eichsfeld): Seitenfläche und Schutzplättchen rotbraun, Platte vergoldet, abwechselnd mit in Glanzgold gehaltenen, eingravierten Blättern und Rosetten dekoriert, Grund matt vergoldet und durch eingeritzte Zickzacklinien belebt, Kehle blau, schmale Schräge oder Fase vergoldet. Altar in der Stadtkirche zu Hohenmölsen: Seitenfläche und Schutzplättchen rotbraun, Platte und Profilierung (Kehle und Rundstab) vergoldet, erstere mit eingraviertem Ranken- und Blattwerk in Glanzgold verziert. Altar in der Kirche zu Gr. Kochberg: Schutzplättchen rot, Platte auf Silberfolie grün lasiert und abwechselnd mit schwarzen Blättern und Rosetten bemalt, Profilierung vergoldet. Ein Altar in der Kirche zu Allendorf (vergl. oben): Schutzplättchen rotbraun, Platte ganz mit einer Silberfolie überzogen, im grünlasiierten Grunde ein ausgespartes, mit Goldlack — der „goldvarw“ der Alten — überzogenes Laubwerk, Profilierung (Kehle) glanzvergoldet. Ein Altar am vorgenannten Orte: Seitenfläche des Schreines und des Rahmens rotbraun, Schutzplättchen rot, Platte grün, Kehle glanzvergoldet, Schräge oder Fase rot. Die untere grüne Rahmenplatte des Schreines trägt eine goldene Inschrift. Außer den mit Schutzvorrichtung versehenen Rahmen sollen noch zwei andere mit einfacher Platte und Profilierung erwähnt werden, weil deren Bemalung ebenfalls lehrreich für den Praktiker ist. Es ist dies vor allem der Rahmen eines Schreines in der Probsteikirche zu Heiligenstadt mit rotbrauner Seitenfläche und Platte, breiter, dunkelgrüner Schräge, auf welche goldene Lilien gesetzt sind. Ferner zwei Rahmen von ehemaligen Flügelaltären (jetzt in Brandenburg a. H.), welche noch dem XIV. Jahrh. angehören. Die Platte der Rahmen, die vor dem Auftragen des Kreidegrundes erst sorgfältig mit Leinwand überzogen wurden, ist rotbraun gefärbt, die Profilierung (Kehle und Fase) ist glanzvergoldet. Die Außenseite oder Vorderansicht der Flügelrahmen ist im allgemeinen etwas einfacher wie die Innenseite gehalten. Für gewöhnlich ist die Platte mit dem Lokaltone des Schreines gestrichen, die Profilierung

dagegen ähnlich wie im Innern behandelt, in den meisten Fällen also ganz oder teilweise vergoldet, selten nur im Tone der Platte gehalten. Es fehlt jedoch auch unter den thüringer Altären nicht an Beispielen von Rahmen, deren äußere Flächen eine reichere Behandlung durch Ornamentierung erfahren haben. So ist z. B. die schwarze Platte und Schräge des Rahmens von dem zuletzt genannten Allendorfer Schreine mit weißen Rosetten dekoriert. Die rotbraunen Platten zweier Altarflügel in der Kirche zu Münchenbernsdorf sind abwechselnd mit goldenen Rosetten und dem kleinen goldenen Buchstaben „m“ mit goldenen Kronen darüber gemustert; die Profilierung ist vergoldet.

Auch das Rahmenwerk der Renaissance war auf der Ausstellung durch mehrere Beispiele vertreten. Zwei solche Flügelrahmen, jetzt im herzoglichen Schlosse zu Meiningen aufbewahrt, schliessen sich in Form und Polychromierung noch an ihre gotischen Vorgänger an. Die schwarze Platte ist mit einem goldenen Renaissancecassin geschmückt, die Kehle ist blau gefärbt, das Fasenplättchen vergoldet. Die vorgeschrittenere Renaissance hat die gotische Grundform des Rahmens aufgegeben, dagegen die Bemalung derselben mit den kräftigen mittelalterlichen Farben beibehalten. Als Vorbild für den ausgebildeten Renaissancerahmen dient der durch eine Füllung (oder auch durch Kannelüren) gegliederte Pilaster. Ein Beispiel dieser Art befand sich auch auf der Erfurter Ausstellung. Es war dies ein Bilderrahmen, dessen Plättchen und karniesartige, zur Füllung überleitende Profile in Schwarz bezw. in Gold gehalten sind. Auf den mit Weiß ausgelegten Grund der Füllung sind in größeren Abständen imitierte, mit warmen und satten Farben (z. B. mit Rot) bemalte Steine (Cabocons) oder Glasflüsse aufgesetzt, deren Fassung aus einem kartuschenähnlichen, vergoldeten Ornament besteht. Bisweilen haben solche Rahmenfüllungen an Stelle der plastischen Verzierung nur ein flach behandeltes, aufgemaltes Ornament erhalten. Wir verweisen beispielsweise auf die Rahmen mehrerer Flügelaltäre aus der Renaissancezeit im Freiburger Münster, deren grün gestrichene Füllungen vergoldete Rosetten zeigen. Nicht unerwähnt soll eine gleichfalls zu Erfurt ausgestellte, jetzt wieder am Hochaltare zu Naumburg a. S. befindliche, zierliche Holzarchitektur im Renaissancestil blei-

ben, deren Polychromierung Winke für die Bemalung von großen Altären bieten kann. Die sämtlichen glatten Flächen (z. B. der Architrav, die Pilaster) sind abwechselnd blau oder schwarz gefärbt und mit Arabesken in Gold geschmückt. Vergoldet sind ferner die Profile der Pilaster, die Gesimse, die Basen, Kapitale und Stege der Säulen, während die durch die Stege getrennten Kannelüren der Säulenschäfte mit Schwarz ausgelegt sind. Eine ganz ähnliche Fassung eignet auch den italienischen Bilder- und Altarrahmen der Renaissancezeit; nur ist dort Blau in den Gründen vorherrschend. Die Pilaster eines geschnittenen Bilderrahmens in der Kirche Madonna degli Angeli bei Siena zeigen durchaus Vergoldung mit gepünztem Stuckgrund; der blaue Grund des Frieses aber ist durch ein goldenes Ornament belebt. Das Bild der Madonna delle rose (aus der Botticelli-Schule) im Palazzo Pitti zu Florenz befindet sich in einem Rahmen, dessen schwarz gehaltene Füllung ein Goldornament trägt. Ein Kranz mit goldenen Lilien auf blauem Grunde schmückt den ein anderes Madonnenbild des vorgenannten Meisters umschließenden Rahmen in den Uffizien zu Florenz. Selbst manche Marmorrahmen der italienischen Renaissance sind ganz in derselben Weise wie die (geschnittenen) Holzrahmen polychromiert worden. Ein sprechendes Beispiel bietet ein solcher Marmorrahmen im Kloster San Marco zu Florenz, dessen Pilaster und Gebälkries mit einer plastischen Akanthusranke dekoriert sind. Elfried Bock schreibt hierüber: ¹⁾ „Dieser Marmorrahmen war, wie wir es an den meisten frühen Renaissance-skulpturen voraussetzen müssen, reich bemalt. Wir entdecken an den Pilastern noch Reste von blauer und goldener Farbe, den üblichen Farben der Renaissance-rahmen. Auch einige rote Streifen sind noch zu sehen.“ Der unbefangene Beobachter kann in dem Umstande, daß auch das Polychromierungssystem der Renaissance mit dem mittelalterlichen, dieses hinwiederum mit jenem der klassischen Antike sich deckt, einen neuen Beleg für die zuerst von Münzenberger betonte Tatsache erkennen, daß in erster Linie nicht die Kunst, sondern die Natur dem Künstler die Farbenwahl diktiert. Das Vorherrschen des einen oder anderen Tones in dieser oder jener Periode,

leichtere oder kräftigere Abstufungen innerhalb derselben Tinte widerlegen diese Tatsache nicht, sondern sind als Ausdruck des individuellen Empfindens der Künstlerschaft der verschiedenen Zeitalterschnitte anzusehen. Die Kunst hat an der Farbenswahl nur insofern Anteil, als sie das Auge des Künstlers schult, ihn über die richtige Verteilung und natürliche Wirkung der Farbe belehrt, ihm z. B. sagt, daß er die tiefe im Schatten liegende Hohlkehle eines Gesimses nicht weiß oder gelb, die vorspringende, vom vollen Lichte getroffene Platte nicht schwarz oder blau bemalen darf, sondern vielmehr das umgekehrte Verfahren in Anwendung bringen muß.

Nachdem in den letzten zwei Jahrhunderten auf dem Gebiete der Polychromie eine Emanzipation vom Naturgesetze stattgefunden hatte, ist in der neuesten Zeit erfreulicher Weise wieder eine Wendung zum Bessern eingetreten. Die Farbenskala der vergangenen klassischen Kunstperioden findet bei Bemalung der kirchlichen Möbel wieder Eingang. Es wäre nur zu wünschen, daß die modernen Künstler die alten Vorbilder etwas mehr zu Rate ziehen müßten, um dadurch festere und klarere Grundsätze für die Bemalung zu gewinnen.

Bezüglich der auf der Erfurter Ausstellung reichlich vertretenen figürlichen Holzplastik können wir feststellen, daß weitaus die meisten Statuen und Reliefs, namentlich jene, welche sich in den zugehörigen Schreinen befanden, die während der ganzen gotischen Periode am häufigsten vorkommende Fassungsart an sich tragen. Die Obergewänder, sowie einige Untergewänder sind in Glanzgold bezw. in Glanzsilber, die übrigen Unterkleider und die Umschläge (Futter) sind in Farben, namentlich in Blau, Rot oder Grün gehalten; Blau herrscht in den Umschlägen vor. Einzelne Figuren zeigen auch imitierte Brokat- oder Damastmusterungen und zwar in Glanzgold auf mattem Goldgrund oder in Gold auf farbigem Grunde. Mit Ausnahme einiger Reliquienbusten, deren Gesichter Versilberung haben, sind alle Fleischteile naturgemäß bemalt. Von der allgemein üblichen Fassungsart, bei welcher die ganzliche Vergoldung der Obergewänder überwiegt, weicht die Polychromierung einer geringen Anzahl von ausgestellten Skulpturen teils in den Hauptpartien der Gewandung, teils in untergeordneten Details ab. Wir führen aus ihnen einige Madonnenbilder und eine Engelsfigur an. Der

¹⁾ E. Bock. „Florent. u. Venezian. Bilderrahmen.“ München (1902) S. 31.

Mantel und das Unterkleid einer frühgotischen sitzenden Madonna in Holz in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt sind glanzvergoldet, das Futter des ersteren ist rot gefärbt. Auf den goldenen Grund sind schwarze, durch Punkte gebildete Rosetten gesetzt. Dieses Verfahren, nämlich das farbige Ornament auf die Vergoldung oder Versilberung zu legen, war von der spätromanischen bis zur spätgotischen Periode vielfach in Übung. Es kann z. B. noch an den frühgotischen Steinskulpturen der klugen und törichten Jungfrauen, welche an der goldenen Pforte des Magdeburger Domes aufgestellt sind, nachgewiesen werden. Den langen, durchaus vergoldeten Tuniken sind farbige Muster aufgemalt.⁷⁾ Vergl. hierzu auch das unten näher beschriebene Unterkleid St. Michaels. Eine jetzt im städtischen Altertums-museum zu Erfurt aufbewahrte, auf einer glanzversilberten Mondkugel stehende, hochgotische Marienstatue ist mit einem weißen Obergewand bekleidet, dessen Musterung in Streumaniere aus goldenen Hirschen und schwarzen, pinienzapfenähnlichen Motiven besteht und mit einem breiten Goldsaum versehen ist. Das Futter ist blau gehalten, das Unterkleid Mariens und die Tunika des göttlichen Kindes sind glanzvergoldet. Die Behandlung einzelner Madonnenobergewänder mit Weiß eignet nicht bloß der hochgotischen, sondern auch der früh- und spätgotischen Periode. So trug z. B. das der Frühgotik angehörige Steinbild Mariens im Tympanon des Südportales des Straßburger Münsters ehemals ein weißes Gewand.⁸⁾

Wir wollen nicht unterlassen, noch auf eine Fassungsart aufmerksam zu machen, die sich bei unseren modernen Künstlern und Kunstliebhabern so großer Beliebtheit erfreut und stereotyp zu werden droht. Dieselbe kommt an einer nun wieder in der fürstlichen Schloßkapelle zu Schwarzburg befindlichen spätgotischen Holzfigur Mariens vor. Das Oberkleid ist grünblau bemalt und mit einem breiten Saum verbrämt, der sich aus größeren, durch weiße Linien gebildeten Spitzrauten mit aufgesetzten Punktrosetten zusammensetzt. Für das Futter des Oberkleides ist hellrot, für die rechte Seite des durch Goldrosetten gemusterten

Untergewandes dunkelrot gewahlt. Das weiße Kopftuch oder der Matronenschleier ist schwarz gestreift. Diese Farbauswahl am Madonnenbilde tritt sporadisch schon in der frühgotischen Skulptur auf. Wir erwähnen aus dem XIII. Jahrh. die mit blauem Obergewand und roter Tunika bekleidete Steinstatue in der Kirche zu Wimpfen i. Thal. Oftener begegnet man der Bemalung des Marienbildes mit Blau und Rot in der spätesten Zeit der Gotik. Aus dem häufigen Vorkommen dieser Fassungsart in der Spätzeit folgern zu wollen, dieselbe sei im ganzen Mittelalter konventionell gewesen und müsse deshalb für die Polychromie neuer Statuen oder Reliefs ausschließlich vorbildlich sein, ist ein Irrtum.

Im Mittelalter war es allgemein Brauch, die Marienbilder aus Holz und Stein wenigstens der Hauptsache nach mit Gold auszustaffieren. Dafs die Goldstaffierung die Regel, alle hiervon abweichenden Fassungsarten die Ausnahme bildeten, beweisen nicht blofs die aus der hoch- und spätgotischen Zeit erhaltenen, nach vielen Hunderten zählenden Statuen und Reliefs, welche in reich bemalten und vergoldeten Schreinen aufstellung fanden, sondern auch die aus der romanischen und frühgotischen Periode stammenden Stein- und Holzskulpturen. So waren unter anderen die dem XII. und XIII. Jahrh. angehörigen Steinmadonnen am Turmpfeiler zu Chartres, am Südportale der Kathedrale zu Amiens,⁹⁾ an der goldenen Pforte des Domes zu Freiberg vergoldet. Erhalten hat sich die Vergoldung noch an der spätromanischen, als wundervoll verehrten Holzstatue in der Kathedrale von Solsona (Span.).¹⁰⁾ Ein überlebensgrofses, frühgotisches Standbild Mariens aus Holz im Museum zu Stuttgart trug ursprünglich ein glanzvergoldetes Unter- und ein mit Edelsteinimitationen verbrämes Obergewand, wie die zum Teil jetzt abgegriffene spätere Übermalung deutlich erkennen läßt (das Gegenstück, St. Johannes, war in gleicher Weise ausgestattet). Sicherlich liefs sich bei eingehender Untersuchung noch bei manchem anderen mittelalterlichen blau und rot bemalten Marienbilde die einstige Vergoldung feststellen. Die Goldstaffierung, mag sie nun

⁷⁾ Hawak, »Handbuch d. Architektur«, IV. Bd., 4. Heft, Stuttgart (1903) S. 234.

⁸⁾ Franck, »Die Meister der Ecclesia u. Synagoge«, Düsseldorf (1903) S. 59.

⁹⁾ Vöge, »Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter«, Straßburg (1894), S. 305 u. 320, Anm.

¹⁰⁾ Schnütgen in »Zeitschr. f. christl. Kunst«, XII. Jahrg., S. 191 f.

als Uni-Vergoldung, mag sie als reiches imitiertes Damast- oder Brokatmuster in Anwendung kommen, ist die ideale und darum auch würdigste und passendste Fassung für Marienskulpturen. Davon war man selbst noch in der Barock- und Rokokoperiode überzeugt; denn man vergoldete die Gewänder der Prozessionsmadonnen und farbte die Karnatian naturgemäß. In den nachmittelalterlichen Kirchen des Frankenlandes hat sich eine sehr große Anzahl derartig ausstaffierter Bilder erhalten. Keinem anderen Pigmente wird in den Schriften des alten und neuen Testaments, in jenen der Kirchenschriststeller und der mittelalterlichen Symboliker eine so vielfache und tiefe sinnbildliche Bedeutung beigelegt wie dem Golde.⁶⁾ Es sinnbildet z. B. die Verklärung, den Reichtum an Schätzen, die Gottes- und Nächstenliebe, die Weisheit, die Reinheit und Lauterkeit, also Eigenschaften und Tugenden, die zu Maria in der engsten Beziehung stehen. Den Einwand, es könne nur durch Blau eine Haupttugend Mariens, nämlich die Demut versinnbildlicht werden, kann jeder auch nur einigermaßen mit der A-kese vertraute Laie widerlegen. Die Erhöhung oder Verklärung, die Bereicherung mit Gnadenschatzen, die Liebe zu Gott und den Nächsten usw. muß ja nach der Lehre der Schrift und der Geisteslehrer die Demut notwendig zur Voraussetzung haben. Es ist also auch im Golde enthalten, was durch die blaue Farbe symbolisiert werden soll.

Zu den schon oben besprochenen Grofskahlenberger Schreinen gehört eine Statue des Erzengels St. Michael, deren Fassung sich gut zur Nachahmung eignet und auf die wir deshalb noch im einzelnen aufmerksam machen wollen. Die Flügel des Engels und der mit grün lasiertem Futter versehene Mantel sind vergoldet. Auf die glanzversilberte Tunika ist ein granatapfelähnliches Streuornament gelegt, welches in Gold und tiefroter Lasurfarbe ausgeführt ist. Der unter den Füßen der Hauptfigur liegende Luzifer hat schwarze Färbung.

Mehrere ausgestellte Marmorskulpturen, ein die Anbetung der hl. drei Könige darstellendes Relief aus der St. Andreaskirche zu Halberstadt

sind nur teilweise bemalt. Die Kronen, das Haar, die Gewandsäume und der Schmuck der sämtlichen Figuren sind vergoldet. An der Krone der Gottesmutter sind außer Gold noch Spuren von Rot sichtbar. An einigen noch zu der Hauptgruppe gehörigen kleinen Figuren zeigen auch die Fleischteile eine lebensfarbene oder naturgemäße Bemalung. Eine teilweise Polychromierung läßt auch eine im gotischen Haus zu Wörlitz aufbewahrte Alabasterfigur eines der hl. drei Könige erkennen. Die erhöhten Ornamente des Mantels sind abwechselnd durch Vergoldung und blaue Färbung hervorgehoben.

An untergeordneten, bemalten, mittelalterlichen Möbeln hat die Ausstellung wenig Nennenswertes geboten. Das interessanteste und zugleich älteste Stück war ein romanischer geschnitzter Holzkasten in Form eines Löwen aus dem fürstlichen Schlosse zu Schwarzburg. Der Staffierer desselben gab der linken, für gewöhnlich dem Beschauer zugekehrten Seite der Figur eine eigenartige Ornamentation. Er sparte nämlich an den Oberschenkeln des Vorder- und Hinterfußes, gleichsam als Maskierung dieser Glieder, im Kreidegrunde Wappenschilde aus und gravierte neben und über dem Schildrande mit dem Reparieren eine Anzahl von kräftigen Schneckenlinien ein. Wie es scheint, diente ihm als Vorlage für letztere Dekorationsweise irgend eine byzantinische Arbeit — vielleicht ein Seidengewebe — mit stilisierten Bestien, deren Hauptgelenke öfters durch derartige Spiralen markiert worden sind. Da derselbe aber (wahrscheinlich aus Rücksicht auf den adeligen Besteller) auf die Anbringung der Wappenschilde nicht verzichten wollte, mußte er das byzantinische Ornament seitlich von den Schilden und damit auch seitlich von den Schenkeln anordnen. Dabei verfuhr der Künstler wie so mancher andere mittelalterliche Kopist orientalischer Motive; er häufte das entlehnte Muster. Ähnlich haben es bisweilen auch abendländische Bildhauer und Maler der romanischen Periode mit der den morgenländischen Email-Elfenbein- und Metallwerken entnommenen Faltengebung gemacht.⁷⁾ Nach Fertigstellung des ornamentierten Kreidegrundes wurde die Gestalt mit einer Zinnfolie belegt und hierauf mit Goldlack überzogen; die Mäh-

⁶⁾ Vergl. Sauer, »Symbolik der Kirchengebäude und seiner Ausstattung«. Freiburg (1902), I, Reg. d. Art. »Gold«; ferner J. Kuhn, »Die Bemalung der kirchlichen Möbel und Skulpturen«. Düsseldorf (1901) S. 33 ff.

⁷⁾ Goldschmidt, »Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur«. Berlin (1902) S. 15.

nen wurden mit Schwarz gezeichnet. Im Rachen und in den Augenhöhlen sind noch rote Farbereste wahrnehmbar. Auch die weniger ins Auge fallende Brust des Löwen ist nicht ohne Schmuck geblieben. Der Staffierer hat dort eine männliche Figur eingegraben, einen sogen. Falkonarius, welcher einen Falken trägt. Dieser ist bunt (in Rot, Grün und Blau) lasiert. Außer dieser sichtlich nur für profane Zwecke angefertigten Löwengestalt befanden sich auf der Ausstellung zwei polychromierte, aus dem XV. Jahrh. stammende eigentliche Kastenmöbel. Die erste, zum Inventar des Domes zu Erfurt gehörig, kennzeichnet sich durch die Art ihrer Bemalung als kirchlicher Einrichtungsgegenstand. Es ist ein hl. Grab in Form einer sogen. Sargtruhe, deren Außenseite und innere Deckelfläche mit Architekturen und figürlichem Bildwerk bemalt ist. Der zweite, im Privatbesitz zu Erfurt befindliche Kasten, hat möglicherweise einstens zur Aufbewahrung kirchlicher Utensilien gedient. Über die glatten schwarz gestrichenen Holzflächen verästelt sich ein mennigrot gefärbtes, schmiedeeisernes Rankenwerk. Das Mittelalter, ja selbst noch die Renaissance, hat von solchen Mennig-anstrichen für Eisenwerke einen ausgiebigen Gebrauch gemacht und zwar aus ästhetischen und praktischen Gründen. Mennigrot hat einerseits für das Auge eine wohlgefällige Wirkung, andererseits schützt es das Eisen gegen Oxydieren. Man hat diese Vorzüge in der Gegenwart wieder erkannt und verwendet deshalb die mit Öl gebundenen Mennige als Rostschutzmittel. Diese Anstriche decken gut und trocknen rasch. Für feinere kirchliche Arbeiten dürfen selbstverständlich nicht die gewöhnlichen mit rotem Ocker oder gar mit Ziegelmehl vermischten Präparate, welche zum Grundieren von Maschinen- und Wagenteilen, von Säulen und Trägern dienen, sondern nur die besten Sorten, z. B. die Orangemennige, benutzt werden.

Als letztes Stück nennen wir ein spätgotisches Meispult aus der St. Ulrichskirche zu Halle a. S. Die Mitte der Pulttafel zeigt durchbrochenes Maßwerk. Der breite Rand der Tafel ist mit Blattwerk in Flachschnitzerei dekoriert. Dieser Blatterschmuck ist in der Naturfarbe belassen, der ausgehobene Hintergrund dagegen ist mit Schwarz ausgelegt. — Wir

schließen unsere Abhandlung mit einem kurzen Hinweis auf den so gut erhaltenen Kreidegrund der ausgestellten Skulpturen. An den meisten Figuren ist derselbe vier- bis fünfhundert, an einigen, nämlich der Halberstädter Madonna und an der Schwarzburger Löwengestalt, sogar sechs- bis siebenhundert Jahre alt. Und doch haftet derselbe bei dem größten Teile der Figuren noch so fest, als ob derselbe erst neu hergestellt worden wäre. Welche Sorgfalt bei der Auswahl der Materialien und bei Ausführung der Arbeiten setzt dieses voraus! Nur ein ganz vorzüglicher, aus rohen Häuten oder Leder (Pergament) gesottener Leim konnte den Gips oder die Kreide (Bolus) so dauerhaft mit dem Holze verbinden. An Statuen aus dem XVII. und XVIII. Jahrh. kann man häufig die Wahrnehmung machen, daß der Kreidegrund schon im Abblättern begriffen ist oder sich ohne besondere Mühe mit dem Fingernagel leicht abschaben oder abkratzen läßt, weil der Leim zersetzt und verfault ist. An eine Wiederherstellung der Fassung ist auch im letzteren Falle nicht mehr zu denken, weil beim Polieren unter dem Drucke des Achats der morsche Grund nachgeben oder brechen würde. Eine derartige fortgeschrittene Zersetzung des Kreidegrundes gehört bei den thüringischen Skulpturen zu den Seltenheiten, obwohl die meisten derselben seit Jahrhunderten in den feuchten Dorfkirchen des Thüringer Waldes aufgestellt sind. Wohl sind mitunter auch bedeutendere Flächen vom Kreidegrund entblößt, aber bei genauer Untersuchung zeigt sich, daß diese Schäden nicht dem zerstörenden Einfluß der Atmosphären, sondern dem Abgreifen und Abstoßen zuzuschreiben sind; denn die defekten Stellen finden sich zumeist nur an vorspringenden Teilen, z. B. an den Höhen des Gefältes. Die Staffierung des größten Teiles der Skulpturen kann von erfahrenen und gewissenhaften Polychromeuren oder Fälsmalern wieder vollständig restauriert werden. Die zu ergänzenden Partien des Kreidegrundes lassen sich durch Aufrauhern der anstoßenden alten Teile leicht mit letzteren verbinden. Kleinere verdächtige oder zweifelhafte Stellen im alten Grunde können durch Übergehen mit heißem Leim ebenfalls wieder gebunden werden.

Weinreichshausen.

Johann Kuhn.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXX. (Mit 3 Abbildungen.)

51. Spätgotischer Chormantel von rötlichem Sammetbrokat mit gestickten Schild u. Stäben, im Münster zu Aachen (Katalog Nr. 206 a).

Die Cappa, 50 cm breit und hoch, stellt die Verkündigung dar, im Sinne der kölnischen

Schule kurz nach der Mitte des XV. Jahrh. Die Technik ist ungewöhnlich mannigfaltig und sehr korrekt. — Bei den beiden Figuren sind die Untergewänder wie die Futterpartien der Mäntel im Stilstich ausgeführt, die Obergewänder im Lasurstich, die Karnationsteile im Plattstich, die Haare der Gottesmutter im Kettenstich, die Flügel des Engels im Federchenstich, die Goldnirnen schneckenartig in Goldüberfang, das Pult im Anlegeverfahren mit überlegten, durch Überfangstich befestigten Goldfäden, gleich den Fliesen des Fußbodens. Die ausgeschnittenen, auf Leinen gestickten Figuren sind in dicker schwarzer Konturierung auf den durch Pailletten belebten Grund appliziert wie die beiden aus Silberüberfang gebildeten Spruchbänder (mit Resten schwarzer Schriftzüge). — Drei

Konsolen tragen nach vorn die beiden breiten Eselsrücken, die mit ihren Krabben und Kreuzblumen in Goldsprengtechnik ausgeführt sind, und von den schmalen goldenen Säulchen, welche die Baldachine nach hinten stützen, fallen drei in die Erscheinung. Die Kapfen, die durch Goldrippen geschieden

sind, schattieren sich in intensiv roten (ganz erneuerten) Stilstichtönen ab, und zwölf Fensterchen beleben darüber den Goldgrund, durch bläuliche [und weißliche] Seidenfäden übersponnen. Eine breite Sprengborte und ein dicker Wulst rahmen den Schild ein, der durch

die geschickte Anordnung: breite Baldachin-Anlage und gute Verteilung der Figuren, wie durch den Wechsel in den Farben und Techniken einen vorzüglichen, geradezu mustergültigen Eindruck macht.

Die beiden Stäbe, 16 1/2 cm breit, 128 cm hoch, sind in denselben Techniken gehalten: Je drei Standfiguren unter Baldachin auf jeder Seite: St. Petrus, St. Katharina, St. Franziskus von Assisi auf der einen, St. Johannes Evang., St. Agnes, St. Klara auf der anderen. Breite goldene Pilaster tragen die Baldachine, deren Gewölbekappen abwechselnd grün und rot, über den Eselsrücken, als Gliederung für die Zwickel vier Fensterchen, über denen ein breiter goldener Trennungstreifen, in den die üppige Kreuzblume hineinragt. — Auch hier sind die

Untergewänder farbig, die Mäntel Goldlasur, in der auch die meisten Attribute behandelt sind. Die Figuren sind ausgeschnitten und auf den blauen, ebenfalls mit Pailletten verzierten Grund appliziert, der durch die Bogenstellungen eine wirksame Perspektive gewinnt. — St. Franziskus hat goldliasierten



Habit mit braunen Konturfalten. Zu seinen Füßen kniet, ohne Zweifel die Stifter darstellend, ein Ehepaar in brauner, bezw. schwar-



zer Gewandung mit silbernem Spruchband, ebenso zu Füßen der hl. Klara eine Ordensgenossin in braunem Habit und schwarzem Schleier mit dem Silberspruchband *ora pro me s̄a clara*.

Das dazu gehörige ursprüngliche Verbindungsband stellt, gleichfalls auf blauem päilettiertem Grund als Hüftbild den hl. Bischof Ludwig von Toulouse dar in braunem Habit und goldenem Mantel mit rötlicher Mitra und sudariumsgeschmücktem Stab — zum weiteren Beweis, daß dieses Pluviale für ein Franziskanerkloster bestimmt war. — An demselben sind einige Partien, namentlich die in Sprengmauer ausgeführten Architekturteile, vorzüglich erhalten, andere ziemlich intakt geblieben, manche mehr oder minder stark, aber nicht gerade ungeschickt restauriert.

52. Silbergetriebene Madonnenstatuette in St. Martin zu Emmerich (Katalog Nr. 372).

Auf sechsseitigem Sockel mit zwei, jede Seite gliedernden durchbrochenen Maßwerkfenstern, steht die vollrund getriebene Figur der Gottesmutter, mit jenem 27 $\frac{1}{2}$ cm hoch. Die Gießentechnik der beiden auf den Seiten zusammengelöteten Hälften ist sehr flott und energisch; namentlich die drastische Art, mit der an der rechten Seite der Mantel frei umgelegt ist, beweist den selbständigen und selbst-

bewußten Goldschmied, dem das Metall unter seinen Händen sich fügen sollte. Die Hände sind gegossen (und in die Ärmel eingesteckt), auch das ganz nackte Kind mit seinem Silberäpfelchen. Die fein gewellten Haare hangen, den etwas herben Kopf unter der Zackenkrone breit umrahmend, den ganzen oberen Rücken bedeckend, tuchartig über die Schultern herab. Das dem Sockel später vorge-setzte Wappen: Stehender roter Hirsch in Schild und Helmzier, weist auf den Donator Graf



Moritz von Spiegelberg hin, der 1483 starb. (Vgl. »Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz« von Clemen Bd. II, S. 49) Schnüßgen.

Bücherschau.

Der Zeitschrift für bildende Kunst (Verlag von E. A. Seemann in Leipzig) neuen (11.) Jahrganges Nr. 2 und 3 sind als Doppelheft erschienen, um den 58 Seiten langen Bericht über das am 18. Oktober feierlich eingeweihte Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin aufzunehmen, der, mit 5 Farbtafeln, 2 Radierungen, 2 Lichtdrucken, wie mit 27 Textillustrationen glänzend ausgestattet, unter der Leitung von Paul Clemen, von diesem und von Paul Schubring, Adolph Goldschmidt und Ludwig Justi erstattet ist, eine des gewaltigen, glanzvollen Bauwerkes durchaus würdige Arbeit. Als ihre Aufgabe erscheint es, den neuen Rahmen zu beschreiben, vielmehr die Eingliederung der Kunstgegenstände in denselben; und diese Beschreibung ist so umfassend und vielseitig, so sachverständig und interessant, daß ein besonderer Hinweis auf die museographische Abhandlung wohl am Platze ist. I. Der Bau und seine Geschichte wird von Clemen behandelt, der weit ausholt, indem er zunächst das Schinkel'sche Museum und seinen Inhalt, mit diesem die Entstehung der Sammlungen prüft. Sodann erfolgt an der Hand zahlreicher großer Abbildungen die Beschreibung des 1898 begonnenen, 1901 vollendeten Neubaus, seiner wenig günstigen Lage hinsichtlich des Grundrisses, Hauptpontos usw.; trotz scharfer Kritik bleibt für den Schöpfer Geh. Oberhofbaumeister Inge, den Ausfühler Baurat Haack etc. die Anerkennung nicht aus. — II. Die Neuaufstellung und ihre Grundsätze werden von Clemen dargelegt, indem die Wandlungen und Fortschritte auf dem Gebiete der Museen-Einrichtungen erörtert, die gemischten, geschlossenen Interieurs geprüft und anerkannt werden. — Die Behandlung derselben im einzelnen wird in 7 Kapiteln vorgeführt, nämlich III. Altchristlich byzantinische Kunstwerke und IV. die persisch-melische Kunst von Clemen, zwei sozusagen neue Abteilungen. — V. Italienische Plastik von Schubring, der fast ausschließlich von Bode geschaffene Glanzpunkt. — VI. Abteilung der nordischen Skulpturen von Clemen, mehr als die Hälfte ebenfalls von Bode besorgt. — VII. Die deutschen Gemälde, ein hochbedeutsames Ensemble; VIII. die niederländischen Gemälde von Goldschmidt; IX. Die italienischen Gemälde von Justi. — Für diesen ungemein ausreißenden Rundgang, bei dem von den kompetentesten Führern auf die frühere Ausstellungsorte hingewiesen wird, dienen 11 Aufnahmen von Sälen und Wänden als schätzenswerte Orientierungs- und Anhaltspunkte. Der überaus instruktive Umgang läßt den Eindruck einer gewaltigen Schöpfung zurück, höchst wertvoller vielseitiger Sammlungen in musterhaften Aufstellungen und Gruppierungen, glänzender Erfolge des Zusammenwirkens der berufensten Kräfte. — Dieser lange Bericht ist gebunden erschienen als Festschrift zur Eröffnung des Kaiser-Friedrich-Museums zu Berlin, herausgegeben von P. Clemen.

Schütgen.

Sammlung illustrierter Heiligenleben, Kösel'sche Buchhandlung, Kempten und München.
I. Kaiser Heinrich II., der Heilige. Von

Dr. Heinrich Günter, Professor in Tübingen. Mit 52 Abbildungen im Text und einer Kunstbeilage. (Pr. geb. 3 Mk.) — II. Der hl. Augustinus, Bischof von Hippo. Von Dr. Augustin Egger, Bischof von St. Gallen. Mit 17 Abbild. im Texte und 4 Kunstbeilagen. (Preis geb. 4 Mk.)

Diese Sammlung bietet Aussicht, daß endlich die größte Lücke in der theologischen Literatur Deutschlands, der Mangel einer wissenschaftlichen Hagiographie ausgefüllt werde. Die kritiklose Behandlung der Heiligenleben: die Vernachlässigung des Historischen, die Betonung des Legendarischen, die Unterschätzung des eigentlichen Seelenlebens, hat die Heiligengeschichte in Mißkredit gebracht, so daß die Gewinnung eines höheren Niveaus im Interesse der Wahrheit und der Vorbildlichkeit zu einer dringlichen Notwendigkeit geworden ist. Deswegen muß es dankbar begrüßt werden, daß der leistungsfähige Kösel'sche Verlag einen Bast geschulter und zuverlässiger Historiker und Theologen gewonnen hat, um auf Grund eines durchaus befriedigenden Programms, ein korrektes Lebensbild von Heiligen zu erhalten, die durch ihr inneres Leben oder durch ihr äußeres Wirken von besonderer Bedeutung gerade für unsere Zeit sind. — Zwei hervorragende Gelehrte eröffnen die Serie mit ihren heiligen Patronen, und beide nach Inhalt wie Form gleich ansprechende Bände verdienen warme Empfehlung.

I. Heinrich der Heilige wird in 4 Kapiteln im Zusammenhange mit seiner Zeit, in seiner politischen Tätigkeit, in seinen kirchlichen Interessen, endlich in seiner Heiligkeitsentwicklung vorurteilsfrei und doch warmherzig geschildert, ohne daß die Ausschaltung der Legenden den Nimbus irgendwie verunmündet. Unter den interessantesten; chronologisch, also ihrer Entstehung gemäß geordneten, Illustrationen hätte namentlich das herrliche XI. Grubenschmelz-Medaillon (um 1169) auf dem Deutzer Schreine des hl. Heribert, welches seine Versöhnung mit dem hl. Heinrich darstellt, eine Stelle verdient, Erwähnung auch die gestaltvolle Deutung des dem Bamberger Dom vom Kaiser Heinrich geschenkten überaus reich bestickten Chormantels (in dieser Zeitschr. Bd. XII, Sp. 32 ff. und 361 ff.). — Die Ikonographie des Heiligen im Anhang war bei E. A. Stückelberg in besten Händen.

II. Der hl. Augustinus wird hier von befeuertester Feder in drei Teilen behandelt, von denen der 1. sein Leben bis zu seiner Bekehrung, der 2. die Bekehrung selbst schildert, mit dem Erfolge eines ungemein überzeugenden und ergreifenden Seelenbildes, das im 3. „Das Leben für Gott“, seinen Abschluß findet mit der Vorführung des heiligen, nur für Gott lebenden und strebenden Bischofs, wie dies in seine Zeit und ihre großen Kämpfe gewaltig eingreifender Kirchenlehrers. Auch hier ist die Ikonographie von Stückelberg besorgt, das Illustrationsmaterial gut ausgewählt, das übrigens durch die Aufnahme der Szenen auf dem altniederländischen Gemälde im Bd. XIV, Sp. 161—168 dieser Zeitschrift eine dankbare Ergänzung erfahren hätte.

Für die Abbildungen, die gerade in so ersten und vornehmen Heiligenleben eine bevorzugte Auf-

gabe, nicht nur im Sinne der Dekoration haben, verdienen die reichen und mannigfaltigen Schätze des deutschen Bilderkreises durchweg den Vorzug. G.

Berühmte Kunststätten. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig.

Seit 1898 erscheinen diese illustrierten Führer durch die an Kunstdenkmalen reicheren, daher von den Kunstinteressenten mit Vorliebe besuchten Städte in den Kulturländern; und die grün kartonierten, mit je 100 bis 200 durchweg scharfen Abbildungen ausgestatteten Bände, à 3 oder 4 Mk. (von denen die älteren schon die zweite oder dritte Auflage erlebt) sind recht praktische, daher beliebte Reisebegleiter. Von den bereits erschienenen, zum Teil in dieser Zeitschrift besprochenen 28 Bänden beziehen sich 14 auf Italien (Rom: Altertum 1, Renaissance 2; Venedig 3; Pompeji 4; Siena 9; Ravenna 10; Pisa 16; Bologna 17; Florenz 20; Verona 23; Siliens Griechenstädte 24 und Palermo 25; Padua 26; Mailand 27); — 2 auf Belgien (Brügge und Ypern 7; Gent und Tournai 14); — 1 auf Frankreich (Paris 6); — 2 auf Spanien (Cordoba und Granada 13; Sevilla 15); — 2 auf den Orient (Konstantinopel 11 und Kairo 21); — 1 auf Rußland (Moskau 12); — 1 auf Österreich (Prag 8); — endlich 5 auf Deutschland (Nürnberg 5; Straßburg 18; Danzig 19; Augsburg 22; Hildesheim und Goslar 28). — Fast alle Beschreibungen sind von hervorragenden Kunstgelehrten bzw. Spezialisten verfaßt worden, so daß sie den Wert von Monographien haben.

Die letzte derselben behandelt, unter Beigabe von 80 Abbildungen, die beiden in mancher Hinsicht verwandten Städte Hildesheim und Goslar, die als Glanzpunkte der mittelalterlichen Kunst in Deutschland, eine noch eingehendere, reicher illustrierte Beschreibung verdient hätten; die Schätze von St. Godehard, St. Magdalenen und namentlich vom Dom sind so bedeutend, daß sie, besonders im Hinblick auf die fast erschöpfende Darstellung des Kreuzkirchenschatzes, etwas vernachlässigt erscheinen; auch eine noch ausgiebigere Berücksichtigung mancher baulicher Details sowie der vielen alten Fachwerkbauten wäre wohl am Platze gewesen. In den Kreis von Hildesheim hätte auch die anstoßende St. Moritzkirche, ihrer großen kunstgeschichtlichen Bedeutung wegen, einbezogen werden können. — Da Kunstreisen durch Deutschland am wichtigsten und lohnendsten sind, so wäre stärkere Rücksichtnahme auf seine berühmten Kunststätten sehr wünschenswert. Sch.

Die vierzehn Stationen des heiligen Kreuzwegs. Eine geschichtliche und kunstgeschichtliche Studie, zugleich eine Erklärung der Kreuzwegbilder der Malerschule von Beuron, von Dr. Paul Wilhelm von Képpeler, Bischof von Rottenburg IV. unveränderte Auflage, Herder in Freiburg. (Preis Halbleinwand-Band 12 Mk., Ganzleinwandband 15,50 Mk.)

Das hier zuletzt Bd. XII, Sp. 287 besprochene Werk beweist schon durch die schnelle Folge der Auflagen die Wertschätzung, die ihm zuteil wird.

Sie gilt den ernsten, durch ihre Eigenart fesselnden Gemälden, aber auch den geistvollen Erklärungen, wie der langen Einleitung des Hochwürdigsten Verfassers. — Seinem Überblick über „die Stationen des XVII. und XVIII. Jahrh.“ möge eine vollständige, genau mit der jetzigen Reihenfolge übereinstimmende Serie eingegliedert werden, die von Georg F. Viacher in Landshut 1735 auf kleinen (16 und 26 cm) dünnen Eichenholztafeln in Öl gemalt ist, nicht ungeschickt in den figurenreichen Kompositionen, derb aber flott in der Zeichnung; sie wurden im antiquarischen Betriebe zu München von mir erworben. Schütgen.

Vom Kölner Dom zum Grabesdom. Tagebuch-Erinnerungen an die deutsche Pilgerfahrt zum hl. Lande im Frühjahr 1904, von Jakob Marchand, Architekt in Köln. Theising in Köln.

Diese von Köln über Venedig, Brindisi, Alexandria, Jaffa nach Jerusalem gerichtete, Bethlehem, Jericho, Nazareth, Tabgha einschließende, über Haifa, Rom rückwärtige Pilgerreise hat den Vorzug, von einem Baumeister geschrieben zu sein, der für die Baudenkmalerei, namentlich die des Mittelalters, besonderes Interesse hat. Diesem Umstande sind die zahlreichen Illustrationen zu verdanken, unter denen mehrere Nova, so die Außen- und Innenaufnahmen der Titulkirche S. S. Nereus und Achilleus in Rom. — Bilder und Text vereinigen sich zu prächtigem Hefte und interessanter Lektüre. Sch.

Paul Bauch. Über der Scholle. Gedichte. Allgem. Verlags-Gesellschaft m. b. H. München. (Preis brosch. 2 Mk.)

Die 45, in vornehmer Fassung hier gebotenen, lyrischen Gedichte beschäftigen sich mit Fragen der Natur und Übernatur, mit Feld und Wald, mit Freundschaft und Liebe, mit Zeit und Ewigkeit; ernst gestimmt, tief gründend, sprachlich wie metrisch fein formuliert sind sie von packender Wirkung. B.

Dr. Jarisch' Volkskalender für 1905. Herausgegeben von Dr. K. Landsteiner. Wien, St. Norbertus-Verlag. (Preis 50 Pf.)

Dieser altbewährte handliche Kalender ist reich an Belehrungen, Erzählungen, Beschreibungen, und die „Weltanschauung“ darf wieder als Meisterstück bezeichnet werden; gute Illustrationen von Aringer, Roller, v. Stubenrauch spielen in ihnen eine große Rolle, an der Spitze die Farbentafel des kostbaren Blutes. D.

Glücksrad-Kalender für Zeit und Ewigkeit 1905. St. Norbertus-Verlag in Wien. (Preis 50 Pf.)

Dieser XXV. Jahrgang ist seiner Vorgänger würdig in bezug auf den Inhalt seiner Berichte, Beschreibungen, Erzählungen, wie hinsichtlich der dieselben begleitenden Abbildungen. Ein farbiges Brustbild des allerheiligsten Herzens bildet den Titel, und unter den Abbildungen erregt die Biographie des Malers von Steinfeld (mit 14 Illustrationen) ganz besonderes Interesse. D.

Abhandlungen.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904.

I.

(Mit Abbildung.)

1. Stephan Lochner (Marienaltärchen aus seiner Werkstatt. Kat.-Nr. 23.)



ei einer Rundschau über künstlerische und gewerbliche Leistungen der Gegenwart hat der Blick in die Vergangenheit seine gute Be-

rechtigung. Von den „alten Meistern“ datieren nicht minder entscheidende Wandlungen wie von der künstlerischen Bewegung, welche die modernen Geister erfüllt. Gegenüber den vielfach differenzierten Strömungen des heutigen Tages bieten die „Primitiven“¹⁾ das imposante Schauspiel einer stetig und gesund sich fortentwickelnden Kunstübung, die, von großen Gedanken genährt, festumschriebenen Zwecken dient und deren Geschmacksrichtung und Formenkreis sich in sicheren, jedermann vertrauten Bahnen bewegte.

Die kunsthistorischen Ausstellungen in Düsseldorf 1902 und 1904 sollten eine Übersicht der schöpferischen Bestrebungen in den Rheinlanden in alter Zeit und der dortigen Sammel-tätigkeit darbieten und neben der Förderung der Spezialstudien durch die Vereinigung un-

¹⁾ Die Bezeichnung „die Primitiven“ für die nordischen Meister des XV. oder gar XVI. Jahrhunderts erscheint mir in jeder Hinsicht ungeeignet und irreführend. Die Kunst eines Jan van Eyck, Roger Memling, Simon Marmion, Maitre de Moulins, Foucquet, Conrad Witz, Schongauer, Hausbuchmeister usw. knüpft an reichentwickelte Traditionen und zeigt in Naturauffassung und Technik eine subtile Vollendung und raffinierte Vielseitigkeit, wie sie nirgends den frühen Anfängen einer Kunstübung eigen sind.

bekannter, zerstreuter und schwerzugänglicher Stücke auch das Empfinden für künstlerischen Stil, die Freude an der Eigenart unserer heimischen Formensprache wecken und kräftigen.

Die hohe Bedeutung, welche die sogenannten „Primitiven“ sich bis heute bewahrten, beruht in der überzeugenden Übereinstimmung des gedanklichen und Empfindungsgehaltes mit Form und Zweck des Werkes. Die Vergegenwärtigung der heiligen Historien und die Symbole des Glaubens beanspruchen garnicht eine bis zur letzten täuschenden Realität fortschreitende Darstellungsweise. Der andeutende zartsinnige Ausdruck, der aus aufrichtigem Herzen quillt, belebt weit intensiver das religiöse Empfinden, befähigt die andächtige Phantasie. Der chrliche Eifer, die neuerkannten Erscheinungen der bunten Wirklichkeit mit festumschriebenen, auf sicherer Konvention beruhenden Ausdrucksformen zu umfassen, verleiht den besten Werken der alten Meister des XV. und XVI. Jahrhunderts eine unvergleichliche Frische, den köstlichsten künstlerischen Reiz. Unter diesen Gesichtspunkten hat nicht bloß die Beschränkung der Auswahl, sondern sogar manche Unzulänglichkeit und eckige Härte der Naturwiedergabe im Rahmen einer Stilrichtung eine gewisse höhere Berechtigung.

In langen Entwicklungsreihen erschloß sich die Natur ganz allmählich der künstlerischen Bewältigung. In den subtilen Buchillustrationen mittelalterlicher Handschriften, in ihrer anschaulichen Wiedergabe der mannigfachsten Szenen bereitete sich eine Kunst vor, die sich nicht mehr mit großen Konturen und dem Hinweis auf die Gedankenverknüpfung tiefsinniger Vorstellungen begnügte, sondern mit immer reicheren Mitteln die Illusion der Wirklichkeit wenigstens in bestimmten Schranken anstrebte. Wenn es auch den nordischen Malern des XV. Jahrhunderts nur gelang, einen Teilausschnitt des Weltbildes zu fixieren, die Bilder zunächst aus fein beobachteten Einzelzügen zusammengereiht sind, so verdient doch die eindringliche Schärfe der Betrachtung, die Lauterkeit und Echtheit des Gefühls und vor allem das angeborene Stigefühl dieser Künstler noch heute unsere Bewunderung.

Die Entdeckung des Wertes dieser herben und zugleich innigen Kunst der heimischen Vergangenheit erfolgte an einem wichtigen Wendepunkt der nationalen Entwicklung. Der Eindruck der mächtig aufstrebenden Massen des Straßburger Münsters begeisterte den jungen Goethe schon 1770 für „deutsche Kunst und Art“. Sulpiz Boisserée wußte später in Weimar diesen universalen Geist auf die Erzeugnisse der Kölner Malerschule hinzuwenden. Goethe bezeichnete das Dombild als „die Achse der niederrheinischen Kunstgeschichte“. (Kunst und Altertum I. S. 163.)

Mit schwärmerischem Entzücken versenkten sich dann die Romantiker, vornehmlich die Brüder Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck, Wackenroder in jene vaterländischen Schöpfungen, die man als die reinen vorbildlichen Verkörperungen christlichen Geistes durchempfand.

Die kostbaren Gemälde-Galerien, welche einige rheinische Herrscher, z. B. der Kurfürst Clemens August in Brühl und Poppelsdorf und der Pfalzgraf Johann Wilhelm in Düsseldorf vereinigt hatten, waren durch politische Wirren, durch die Kriege Napoleons den Rheinländern entrisen worden. An die Stelle der glänzenden Erzeugnisse der reifen Spatkunst traten nun die Sammlungen schlichter Bürger, deren Eigenart der religiöse Sinn, ein warmer Patriotismus, die Begeisterung für das Mittelalter bestimmte. Die zahlreichen altdeutschen und vlamischen Gemälde, welche Sulpiz und Melchior Boisserée, Ferdinand Wallraf, der Baron von Hübsch aus Kirchen, aufgehobenen Klöstern, Sakristeien und Speichern ans Licht zogen, bilden heute einen kostbaren Bestandteil der Museen zu München, Köln, Nürnberg und Darmstadt.

Durch solche Vorbilder wurde der Sammelleifer lebhaft angeregt und kam Kunstwerken mannigfachster Art zugute. Passavant, Hotho, Schnaase und Kugler verzeichnen in langen Reihen die wertvollen Stücke der Sammlungen Lyversberg, Zanoli, Frommel, Kamper, Dietz, Ruhl, Weyer, Dormagen u. a., die heute sämtlich zerstreut sind oder in öffentlichen Besitz übergingen.

Der Versuch, dies weitschichtige Material vereinigt der stilkritischen Betrachtung und Vergleichung zugänglich zu machen, ist mehrmals unternommen worden. Die kunsthistorischen Ausstellungen in Köln 1876 und Mün-

ster 1879 umfaßten auch zahlreiche Malereien ungleichen Wertes. Auf der Ausstellung von Gemälden alter Meister Düsseldorf 1886 waren die rheinischen und westfälischen Schulen nur recht bescheiden vertreten.

Nach dem erfolgreichen Gelingen der Kunsthistorischen Ausstellung Düsseldorf 1902, in welcher Originalgemälde nur in Ausnahmen vertreten waren, blieb als Ziel des neuen Unternehmens, eine umfassende Übersicht der Entwicklung der Malerei des Mittelalters bis zum Schluß des XVI. Jahrhunderts in den verschiedenen Produktionszentren Westdeutschlands, in Buchillustrationen und Tafelbildern vorzuführen.

Am Rhein und in den Nachbargebieten kamen die künstlerischen Ausdrucksformen mehrerer deutscher Stämme zur Entfaltung: mannigfache Stilrichtungen lösen sich ab. Die Vereinigung alemannischer, schwabischer, niederfränkischer und sächsischer Geistesprodukte gewährleistet trotz übereinstimmender Züge schon eine fesselnde Vielgestaltigkeit. Um die Reichhaltigkeit der Ausstellung noch zu erhöhen und neben den Arbeiten des Mittelalters und der nordischen Renaissance auch reife Schöpfungen der Malerherren niederdeutscher Stammes im XVII. Jahrhundert (Rembrandt, Frans Hals, Jakob Ruisdael, Rubens, van Dyck) darzubieten, wurde sodann beschlossen, neben dem künstlerischen Schaffen auch den Kunstbesitz Westdeutschlands zu zeigen.

Auf die Einladung des Vorstandes erklärten sich deutsche Fürsten, Standesherrn, der rheinische und westfälische Adel bereit, die ererbten Kunstschatze der Ausstellung zu überlassen. Ebenso sind eine Reihe Sammler der Aufforderung gefolgt, Hauptstücke ihrer Kollektionen als Repräsentanten ihrer Geschmacksrichtung und ihrer Erfolge darzulegen.

Dem doppelten Plan entsprach die Art der Aufstellung dieser Kunstwerke. Während die Handschriften, Altarwerke, Votivbilder und Porträts der heimischen Kunstschulen in den Oberlichtsälen neben den Abgüssen monumentaler plastischer Denkmäler den Gang der Entwicklung illustrierten, kam die Sonderart einiger vornehmer Privatsammlungen in abgeschlossenen Kabinetten zur vollen Geltung.

Der zwiefachen Aufgabe der Ausstellung folgt auch die Anordnung des Katalogs.²⁾ Der erste

²⁾ Kunsthistorische Ausstellung Düsseldorf 1904. Katalog, II. Auflage, ausgegeben im August 1904.

Abschnitt umfaßt in zeitlicher Folge die Werke der kölnischen, niederrheinischen und westfälischen Schule, denen sich zahlreiche Arbeiten vlämischer, altholländischer und oberdeutscher Meister anschließen. Im zweiten Teil sind die Gemälde fremder Künstler im Privatbesitz nach dem Schulzusammenhang in alphabetischer Folge zusammengestellt. Bei den Bestimmungen der Urheber mußte häufig auf die Wünsche der Aussteller Rücksicht genommen werden.

Alle Ergebnisse vergleichender Studien und die vielseitigen Förderungen auf verschiedenen Gebieten der Kunstgeschichte, welche die Aus-

deutung und Verkenntung seines inneren Wachstums vielleicht unterblieben. In den Beginn seiner Tätigkeit gehören nicht die fortgeschrittensten, durch Reichtum an Motiven, derbe Charakteristik, die lebhafteste Äußerung und den mimischen Ausdruck der Gestalten auffallenden Kompositionen, sondern im Gegenteil die schlichtensten und lautersten Inspirationen, welche die überkommene Vorstellung von der jungfräulichen Gottesgebärerin und dem paradiesischen Frieden, der von ihr ausstrahlt durch eine neue persönliche Auffassung erweitern und steigern.



Mariensittlichen aus der Werkstatt Stephan Lochners, Darmstadt.

stellung zeitigte, können an dieser Stelle nicht in vollem Umfang dargelegt werden. Nur das Lebenswerk einzelner Meister und eine kleine Auswahl wenig bekannter Gemälde soll in freier Folge eine eingehende Würdigung finden.

Die überragende Stellung Stephan Lochners⁸⁾ innerhalb der Kölner Malerschule und seine Ziele an einem wichtigen Wendepunkte der Entwicklung traten in Düsseldorf nicht ganz nach Wunsch hervor, sonst wäre die ungerechte Beurteilung, die ihm von einzelnen Stellen widerfuhr und eine vollkommene Miß-

⁸⁾ Vergl. meine Abhandlung in dieser Zeitschrift VI. 1893, S. 193 fg. — Daniel Burckhardt, „Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im XV. Jahrhundert.“ (Festschrift 1901) S. 307 fg. Carl Aldenhoven, „Geschichte der Kölner Malerschule.“ (Lübeck 1902) S. 150 fg.

Auf die Darbietung der reifsten monumentalen Hauptschöpfung Stephan Lochners, seines Altars der Stadtpatrone im Kölner Dom, mußte von vornherein verzichtet werden und leider blieb auch die Darmstädter „Darstellung Jesu im Tempel“ von 1447 aus, welche selbst den voreingenommenen Kritiker von den erlesenen koloristischen Qualitäten, dem wundervollen Charme der stofflichen Detaildurchbildung seines Pinsels überzeugt hätte.

Den Forscher fesselte in Düsseldorf zunächst eine Halbfigur der Madonna mit dem Kind, über deren Schultern die Krausköpfe musizierender Engel schauen (Katalog-Nr. 16). Das Bild war von Kommerzienrat Wittich in Darmstadt dargelegen und stammt aus der Kölner Sammlung Weyer; es überrascht durch die Vermischung einer Anzahl Motive, der sogenannten Madonna mit der Bohnenblüte (Kölner Mu-

seum Nr. 18) mit einer Formengebung und Durchführung, die stark an Lochners „Maria in der Rosenlaube“ (ebendort Nr. 69) anklängt. Der lichte Fleishton des rundlichen Enface-Kopfes, die Bildung der Nase, der Lippen mit den spitzen Mundwinkeln, die Umriss der abstehenden Ohren stimmen fast vollständig überein, doch ist die Zeichnung unsicherer, härter. Das Christkind ist dem Werk Hermann Wynrichs nachgebildet. Die weitgehenden Übermalungen mit Ölfarben durch Philipp Veit, welche Gewand, Hände, die götisierenden Heiligenscheine und die reiche Perlenkrone betrafen und dem Gemälde ein fremdartiges Aussehen verliehen haben, erschweren es, hier mit Bestimmtheit die früheste erhaltene Jugendarbeit Stephan Lochners zu erkennen.

Wie unmittelbar und unberührt von den Prinzipien einer neuen, auf illusionäre Wirkung zielenden Kunst der aus Schwaben gebürtige Maler an seine Kölner Vorgänger anknüpfte, beweist auch die lyrische Stimmung, der zarte Liebreiz und die höchst beschränkte Raumdarstellung auf dem Bilde „Die Madonna in der Rosenlaube“. Die Sphäre überirdischer Glückseligkeit, in welche Engel den Einblick gestatten, indem sie die schweren Goldbrokatvorhänge emporraffen, ist zwar sinnig und mit warmer Innigkeit schaubar gemacht, aber nicht in überzeugender Realität verkörpert. Das zierliche Gerüst der Laube, von Rosen umrankt, die Rasenbänke, hinter denen lichte Himmelskinder anbetend und dienend knien und die Lilien emporwachsen, berühren immer noch wie ein Symbol, wie eine poetische Andeutung oder als eine mit feinstem malerischen Geschmack ersonnene Belebung des Goldgrundes. Die Gestalt der heiligen Jungfrau steht mit diesen Dingen in keinem räumlichen Verhältnis.

Bei dem frühen Gemälde „Die Madonna mit dem Veilchen“ (Ausst.-Kat. Nr. 17, Erzbischöfl. Museum, Köln) ist die Aufgabe, die überlebensgroße Figur mitten im weit sich dehrenden Raum darzustellen, klug vermieden. Maria steht auf schmaler Rampe. In brennend rotem Mantel von knitteriger, gebauschtem Faltenwurf hebt die Gestalt sich plastisch von der nahen Rückwand ab, dem Goldteppich, welchen Engel ausbreiten. So wird die Aufmerksamkeit auf die jungfräuliche Mutter konzentriert, die Inkarnation stiller, holder Seelen-

reinheit, alles andere dient nur zur Folie. Die Vorbilder der älteren Richtung wirken immer noch nach, vielleicht gelang hier dem jungen Meister der erste große Wurf. Die Stifterin Elisabeth von Reichenstein wird 1443 Februar 27 zum erstenmal als Äbtissin des Kölner Cäcilienstiftes erwähnt, 1442 Oktober 27 erwarb Stephan Lochner zur Hälfte das Haus Roggendorp und erscheint somit in den Kölner Schreinsbüchern.

Der Anteil des Künstlers an den Flügelbildern des Johannes Evangelista und der Maria Magdalena in der Sammlung Geheimrat von Kaufmann, Berlin (Kat.-Nr. 20), ist nur gering. Die Bildung der Köpfe ist hart, die Ausführung ohne Sorgfalt, nur das leuchtende frischgrüne Gewand der hl. Büberin, deren geschwungene Haltung in den weichen, rundlichen Faltenzügen nachklingt, scheint des Dombildmeisters würdig.⁴⁾ Auch das spätere Gemälde „Kruzifixus und Heilige“ (Kat.-Nr. 19, Germanisches Museum, Nürnberg) ist aus statuarischen Einzelgestalten aneinander gereiht, die vor einem Brokatvorhang stehen, der als trefflicher Notbehelf dazu dient, die schwierige Wiedergabe der Rauntiefe, die Übergänge zum Mittelgrund und den Fernen auszuschalten. Von einem jüngeren Zeitgenossen ruhen die zartgetönten, koloristisch empfundenen Tafelchen, Sta. Ursula mit ihrer Schar und Sta. Katharina, welche Domkapitular Professor Dr. Schnütgen ausgestellt hatte.⁵⁾

Das vorzüglichste Zeugnis dafür, was Meister Stephan als das wesentliche in seiner Andachtskunst betrachtete, bringt das Dombild. In feierlicher Frontstellung ist auf schmalem Plan der Thron der Himmelskönigin angeordnet; er steht der Gemeinde unmittelbar nahe. Von beiden Seiten drängen in dichten Haufen die huldigenden Gestalten der Stadtheiligen. Auf die

⁴⁾ Nach L. Scheibler, „eigenhändig.“ H. v. Tachudi (Repertorium XIX. 1896. S. 79), „gut erhaltene und sicher eigenhändige Werke, obwohl die Köpfe etwas flach und ohne den kindlichen Liebreiz des Meisters sind“. M. Friedländer, „Publikation der Berliner Renaissance-Ausstellung 1898“ S. 27. Sammlung Richard von Kaufmann, Berlin 1901 Tafel 32 Nr. 47. Vorbesitzer Essingh, Ruhl, Nelles.

⁵⁾ Zwei Flügeltafeln. Die heiligen Jungfrauen Ursula mit ihrer Schar und Katharina. Auf Goldgrund schraffiert und mit Lasurfarben getönt. Die Köpfe und Hände in natürlichem Inkarnat. Auf den Rückseiten St. Antonius und Sta. Barbara von geringerer Hand.

großzügige, weithin wirkende Schlichtheit des Gesamtaufbaues der Komposition und eine rührende Charakteristik der Hingebung, Demut, Lauterkeit der Gesinnung und der kraftvollen Ehrentreue seiner Gestalten war das Hauptstreben des Künstlers gerichtet.

Zu der Zeit, als Stephan Lochner das Dombild schuf, mag nun in seiner Werkstatt auch das Marienaltärchen⁴⁾ entstanden sein, welches etwas verspätet zur Ausstellung eintraf. (Kat.-Nr. 23). Frau von Lichtenberg in Darmstadt ist die Eigentümerin, die Tafeln sind von Professor Hauser in Berlin restauriert worden (vergl. Abbildung).

Maria sitzt mit dem Christkind in dem von Mauern und Türmen umfriedeten Paradiesgarten, dessen Örtlichkeit wiederum symbolisch gefaßt ist. Sie trägt ein Kränzchen von weißen und roten Rosen auf dem goldblonden Haar und reicht dem Jesusknaben auf ihrem Schoße eine Blume dar. Ein kostbares Perlenmonile hält an ihrem Hals den mattblauen Mantel mit weichem Hermelinfutter zusammen, der in vielfach geknickten Falten ihre Glieder umhüllt. Die reiche Gewandbehandlung ebenso wie das Antlitz der Madonna könnten vom Meister eigenhändig ausgeführt sein; das schemenhafte Christkind, die Engelglocke sowie die befangenen Gestalten des Johannes Evangelista und Paulus vor Teppichgrund auf den Flügeln, in ihren unsicheren Proportionen, mit verkümmerten Unterkörpern, in kräftiger Färbung, rühren von einem Gehilfen. Ebenso die Reste einer Darstellung im Tempel an den Außenseiten.

Jene Kunstweise, die sich für die Spätzeit Lochners in Anspruch nehme und als die letzte Phase seiner Entwicklung bezeichne, war in Düsseldorf durch ein subtiles Meisterwerk vertreten. In der „Anbetung des Christkinds“ (Kat.-Nr. 21, bei Prinzessin Moritz von Sachsen, Altenburg⁵⁾) bleibt die religiöse Weihe, der Ausdruck seligen Mutterglücks bei Maria unvermindert erhalten, doch die Gestalten sind nicht mehr isoliert, sondern stehen inmitten der realen Welt. Die Figuren und die ge-

samte Szenerie schließen sich zu einheitlichem Bilde zusammen. Der Schauplatz der Geburt des Heilandes verdient mehr als einen symbolischen Hinweis. Im Stall neben Ochs und Esel an der Krippe liegt der Jesusknabe auf weißem Tuchlein über spärlichen Strohhalmen gebettet. Auf den Sparren des durchlöcherten Daches, das auf verwitterten Stützen ruht, sitzen lobsingende Engel, andere blicken staunend zum Fenster herein. Es soll überall eine klare Vorstellung des Ortes vermittelt werden; eine steilabfallende Bodenwelle bildet die Grenze des Vordergrundes. Daneben in kurzem Abstand stehen plumpe Hirten, welche mit blöder Verwunderung die frohe Botschaft aufnehmen. Unter frühem Morgenhimmel mit der matten Mondsichel dehnt sich der Ausblick weit in die Tiefe, über Heidefeld mit weidender Schafherde bis zu den Mauern und Türmen einer fernen Stadt. Diese mannigfachen Vorstellungen verbinden sich zu festlicher Gesamtstimmung der wunderreichen Christnacht in einer Fülle malerischer Ausdrucksmittel, die kein naivschaffender Künstler aufgibt, nachdem er ihren Wert erkannt hat. Das Gemälde steht in der Formgebung und dem tiefen lebhaften Kolorit dem umfanglichen Flügelaltar nahe, der sich ehemals in der Kölner Laurentiuskirche befand.⁶⁾

In dem Figurengewimmel des jüngsten Gerichtes offenbart der Meister eine erstaunliche Kühnheit und Vielseitigkeit in der Erfindung zahlreicher breiter Motive zur Schilderung der Angst und Verzweiflung der Verworfenen, deren nackte Leiber hurtige Dämonen gepackt halten, der bangen Erwartung der Auserwählten, die sich dem Boden entringen und der Freude der Auserwählten, die unter dem Zuspruch der Engel der Himmelsporte zuströmen. Auf den Flügeln werden in lebhafter Aktion die Martyrien der Apostel vorgeführt. Jedesmal sind die Hauptgestalten von einer Schar ihrer Peiniger umringt. Aus dem übersprudelnden Leben, den oft grotesken Ge-

⁴⁾ Das Mittelstück mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes befindet sich jetzt im Walraf-Richartz-Museum zu Köln, Nr. 63; die Innenseiten der Flügel im Städtischen Kunstinstitut zu Frankfurt, Nr. 62, 63 enthalten in zwölf Einzeldarstellungen die Martyrien der Apostel, an den Außenseiten stehen die heiligen Antonius, Cornelius, Maria Magdalena, Katharina, Hubert und Quirin. Vorn knien die Donatoren. Münchener Pinakothek Nr. 3, 4.

⁴⁾ Goldgrund. Eichenholz, Mittelstück Höhe 0,31 m, Breite 0,28 m; Flügel Breite 0,105 m. Vormalig beim Prinz Wilhelm von Hessen. C. Aldenhoven a. a. O. S. 175. „Schüler Lochners.“

⁵⁾ Waagen, „Rezensionen und Mitteilungen über bildende Kunst.“ (Wien II.) S. 254.

fuhsausbrüchen, der heftigen Regsamkeit aller Glieder ergeben sich Gruppen, die unmittelbar in der Phantasie haften. Ohne weite Landschaftsfernen ist auch der Schauplatz stets ausreichend dargestellt und erweckt den Eindruck einer Terrasse oder eines Berggipfels. Auch die Heiligengestalten an den Außenseiten sind zu Gruppen zusammengeschoben, regen sich freier im Raum. Jeder Zug verrät eine ausgedehnte Handschrift, einen Maler, der nach reifer Erfahrung auf der Höhe seines Könnens steht.

Im Chor des Bartholinäusdomes zu Frankfurt sieht man nun in einer Serie von Wandgemälden, wohl der Stiftung des Scholasters Frank von Ingelheim von 1427 ebenfalls den grausigen Martertod des Apostels und Stadtpatrons dargestellt. Zwei Motive stimmen mit dem Flügelbilde im Städel-Institut überein, worauf Hubert Janitschek⁹⁾ zuerst hinwies. Bei der Schindung „hält der eine Büttel sein Messer zwischen den Zähnen, der andere schleift das seine“. Es sind dies Züge, die wohl einer verbreiteten Tradition ebenso wie die äußere Erscheinung des Heiligen entstammen. Im übrigen sind die Kompositionen so verschieden, wie es bei dem nämlichen Sujet nur irgend möglich ist. Auf dem Wandbild liegt der Körper des Apostels von vorn sichtbar zwischen einer oberen und unteren Reihe von Henkern, während der König nebst Begleitern zuschaut. Lochner hat statt diesem gleichförmigen Übereinander eine Folterszene veranschaulicht, deren packende Wirkung noch der Stecher Wenzislaus von Olmütz¹⁰⁾ zu einer Reproduktion veranlaßte. Wie eine aquarellierte Federzeichnung (Kat.-Nr. 601) beweist, pflanzte sich die Komposition auch in der Schule Meister Stephans fort.

Gehilfen und Nachfolger, z. B. der Meister des Heisterbacher Altars, knüpfen an diese faszinierenden Schöpfungen an und beweisen auch hierdurch, daß diese Gemälde nicht einer aufgegebenen Richtung der Frühzeit angehören können. Schüler versuchen es, diese derben Gestalten auf schwächlichen Beinen mit den

⁹⁾ Hubert Janitschek, »Geschichte der deutschen Malerei.« (Berlin 1890) S. 231 Anm.

¹⁰⁾ Wenzislaus von Olmütz (B. 23 und 25). Der Martertod des hl. Andreas und Bartholomäus. Der Meister mit den Bandrollen stach eine Verkündigung zwischen legendarischen Szenen frei nach den Flügelgemälden an den Außenseiten des Dombildes, Kat.-Nr. 615.

scharf prononzierten Gesten und den knolligen Gesichtszügen zu Gruppen vereint vor blau-grünen Landschaftsfernen oder dem Teppichgrund anzuordnen.

Der Einfluß des Dombildmeisters erstreckt sich auch auf die feinsinnigen, erfindungsreichen Arbeiten der Buchmaler. Die minutösen Illustrationen eines niederdeutschen Gebetbuches (Kat.-Nr. 565a Großherzogliche Hofbibliothek Darmstadt MS 70)¹¹⁾ enthalten Reminiszenzen an Lochners Hauptschöpfungen. (Die Darstellung im Tempel Bl. 56 B., Die Martyrien der Apostel Bl. 151 fg., Sta. Ursula mit ihrem Bräutigam und Genossinnen Bl. 197) köstliche Darstellungen von Innenräumen (David an der Pforte des Tempels Bl. 73) Kompositionen mit landschaftlichen Hintergründen. Zierliche Ranken mit Blumen und Früchten umrahmen die Bildchen. In den Miniaturen eines Gebetbuches beim Fürsten zu Salm-Salm¹²⁾ taucht neben solchen Nachklängen schon der Zusammenhang mit vlämischen Vorbildern auf. Die Verkündigung des Erzengels Gabriel (Bl. 1) vollzieht sich in einem Interieur von subtilem Reiz der Raumschilderung.

Stephan Lochner brauchte bei seiner Ankunft in Köln nicht den zurückgebliebenen Anschauungen einer veralteten Richtung zuliebe wichtige Errungenschaften einer oberrheinischen Illusionskunst aufzugeben. Von ihm rührt eine neue Formenauffassung, ein selbständiges Schönheitsideal, aber er knüpfte enge an die Werke seiner Kölner Vorgänger an. In dem raschen Strome der Entwicklung vermochte seine eigene Stilweise sich hier kaum noch auszuleben. Bald nach seinem Ende († 1451) wurde der herbe vlämische Realismus, der mit einer reicheren Palette auf täuschende Stoffwiedergabe und eine scharfe individualisierende Charakteristik ausging, auch am Niederrhein mit offenen Armen aufgenommen.

Bonn.

E. Firmenich-Richartz.

¹¹⁾ Niederdeutsches Gebetbuch. Zuerst Kalendar, dann 68 Miniaturen. Szenen aus dem neuen Testament und Heiligengestalten. Am Schluß von fremder Hand: Anno Salutis MCCCCLIII. Im Rahmen des Bildchens der Verkündigung sitzt eine Jungfrau mit dem Wappen Hardenrath.

¹²⁾ Niederdeutsches Gebetbuch. Zuerst Kalendar, dann 14 größere und 2 kleine Miniaturen in reicher Umrahmung. Am Rand des Bildchens der Verkündigung und auf der Metallschließe des Bildchens das Wappen Sayn-Wittgenstein. Beide Handschriften sind stilistisch eng verwandt.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902

XXXI. (Mit Abbildung.)



53. Spätgothischer Kruzifix-Leuchter aus Messing der Stiftskirche zu Cappenberg (Katalog Nr. 332).

Dieser spätgothische messinggegosene Leuchter von 210 cm Höhe wird von einem sechsseitigen Steinsockel getragen als runder, durch Ringe gegliederter Stamm, der sich auf Zweidrittelhöhe zum Gabelkreuz verzweigt. Abgeschnittene Aststücke markieren stark den Charakter als Lebensbaum, den das Kreuz schon im frühen Mittelalter in Anspruch nahm. Der Übergang zur Verzweigung ist in wirkungsvoller Dekoration durch maßwerkartige Nasenansätze verziert, die in ein stilisiertes Blatt auslaufen. Sie flankieren den edelbewegten Christuskörper, dessen dornenkröntes Haupt leicht geneigt, dessen Hände den Seitenzweigen aufgeheftet sind; und die Art, wie der Kruzifixus diesen ganzen Mittelpunkt ausfüllt, Stamm und Zweige zu lebensvoller Einheit verbindend, beruht auf feiner Empfindung. Je ein kräftig profilierter Ring bezeichnet wiederum die Mitte wie die Höhe der Zweige, die, dem Mittelstamm gleich, in feinprofilierter Teller auslaufen mit dem Dorn für die Kerzen. — Diese im Mittelalter durch ganz Deutschland, wie durch die Niederlande stark verbreiteten, mannigfach noch erhaltenen großen Gußleuchter, die auch in fünflicher Verzweigung (so in Köln: St. Kunibert; Perleberg

etc.), wie in siebenfacher (so in Magdeburg; Dom; Mölln usw.) vorkommen, knüpfen an den siebenarmigen Tempelleuchter in Jerusalem und seine, von demselben konzentrierten Prinzip beeinflussten romanischen Nachbildungen (wie im Münster zu Essen) an, haben aber durch das Baummotiv dem Ganzen eine neue, in dekorativer wie symbolischer Hinsicht überaus dankbare Ausgestaltung gegeben, deren Reiz die gotische Formensprache noch gesteigert hat. Sie hatten vornehmlich die Bestimmung, am Eingang des Chors das Triumphkreuz zu markieren oder zu vertreten. Zugleich hatten sie den Zweck, als Beleuchtungsapparate zu dienen, Christus als das Licht der Welt versinnbildend, wobei für die Zahl der Lichter die Symbolik sich leicht ergibt. — Da der Messingguß im Mittelalter, namentlich am Schluß desselben, nicht nur in den Niederlanden (Maestricht, Lüttich, Dinant), sondern auch in Deutschland (Aachen) sehr verbreitet war, so mag die Entstehung dieser Gußerzeugnisse zumeist in der Nähe der Bestimmungsorte zu suchen sein, die des vorliegenden vielleicht (der in Cappenberg noch ein schwereres Seitenstück hat) in Dortmund, so hervorragende Gußstücke derselben Zeit bis heute sich erhalten haben namentlich in der Reinoldikirche, ihrem Taufbrunnen, Adlerpult, Wandleuchterschmuck). Schnaigen.

Der einstige Fensterschmuck der durch Brand zerstörten St. Magdalenenkirche zu Straßburg im Elsaß.



Als ich im Jahre 1895 die alten Glasmalereien des Elsaßes besichtigte, da waren es ganz besonders die herrlichen Chorfenster von St. Magdalena, welche durch ihre Gesamtanlage sowie durch ihre ruhige, wohlthuende Farbenstimmung zu wiederholten Besuchen dieser Kirche anregten. Getrost durfte ich in früheren Veröffentlichungen gelegentlich jene Glasfenster als wahre Meisterwerke hinstellen, als Leistungen, welche als Kinder des ausgehenden XV. Jahrh., — sie sind 1480/81 entstanden —, für die damalige Zeit die nämliche Wertschätzung beanspruchen können, wie die um vier Jahrhunderte jüngeren Altarbilder und die gleich vornehm gehaltenen Wandgemälde Martin Feuersteins.

Kaum sind wenige Jahre verflossen, seitdem ein roher Anschlag in Lüttich wertvolle Kirchenfenster zertrümmerte. Jetzt sind die unersetzlichen Schätze der Magdalenenkirche vollständiger Vernichtung zum Opfer gefallen. In der Nacht vom 6. auf den 7. August 1904 hat eine verheerende Feuersbrunst, welche im anstoßenden Waisenhaus ausgebrochen war, binnen kurzer Zeit die ganze Kirche in einen Trümmerhaufen verwandelt. Unwiederbringlich gingen die kostbaren Kunstendkinäler verloren, nachdem sie mehrmals dem drohenden Verhängnis glücklich entronnen waren.

Vor etwa zehn Jahren erfuhr ich aus dem Munde des um die Wiederherstellung der Fenster hochverdienten Pfarrers, des jetzigen Domherrn Schickelé, welch' wechselvolle Schicksale die mittelalterlichen Kunstwerke überdauert haben. Nach den wüsten Stürmen der französischen Revolution hatten sie mehr und mehr durch gleichgültige Vernachlässigung gelitten, bis endlich im Jahre 1868 das Mittelfenster durch den erfahrenen Glasmaler Petit-Gérard um den Preis von 5000 Franken glücklich wieder ergänzt und instandgesetzt wurde. Da kamen im Herbst 1870 die schlimmen Tage der Beschießung. In der Nacht des 25. August flog die erste Granate durch das Altarfenster. Weil in der Folge wiederholt Granatsplitter die Glasgemälde verletzten, beschloß der Kirchenrat die Herausnahme derselben, welche durch Pfarrer Schickelé unter Beihilfe von vier

Zimmerleuten und zwei Glasern bewerkstelligt wurde. Nach dreitägiger gefahrvoller Arbeit, am 27. September, waren die Felder, sorgsam in Kisten verpackt, im Keller des Waisenhauses sichergestellt. „Es war 4 Uhr nachmittags“, schrieb ein Jahr nach unserer Unterredung Pfarrer Schickelé in seinem prächtig ausgestatteten Buch über die Kirche.¹⁾ „Um 5 Uhr wurde plötzlich das Feuer eingestellt; am Münster war die weiße Flagge gehißt.“ Nebenbei bemerkt, gingen damals die Scheiben aus der Karthause von Molsheim mit der Bibliothek im Feuer zugrunde.

Erst im Jahre 1874 wurde die Wiederherstellung der sechs Chorfenster durch den Glasmaler Bayer für 8150 Franken vollendet, zu welchem Betrage 5000 Franken Kriegsschädigung beigezahlt worden waren. Und heute liegt wieder alles in Scherben. Man kann dem Domherrn Schickelé den bitteren Schmerz nachempfinden, welcher ihn beim Anblick seines vollständig zerstörten Lebenswerkes erfaßt haben muß.

Eine eingehende Beschreibung der Fenster vor Wiederherstellung derselben verdanken wir Straub.²⁾ Danach waren die Tafeln zum großen Teil regellos durcheinander geworfen. Ihre nachherige Aufstellung, welche ich 1895 behufs späterer Bearbeitung aufgezeichnet hatte, fand ich bei Schickelé genau beschrieben. Eine weitere Schilderung gab einige Jahre nachher Dr. Robert Bruck.³⁾

Inhalt und Anordnung der Chorfenster drängten mir sofort die Vermutung auf, daß die Felder mit den kleinen Darstellungen eigentlich nicht dorthin gehörten, vielleicht einst im Schiff der Kirche gestanden haben.

¹⁾ M. Schickelé, »Die St. Magdalenenkirche in Straßburg«. (1896). Zwei Lichtdrucktafeln mit Glasmalerei.

²⁾ Straub, M. l'abbé A. Notice sur les verrières de l'église de Sainte Marie-Madeleine à Straßbourg. (1856). 17 Seiten. — Vergl. ferner »Énumération des verrières les plus importantes conservées dans les églises d'Alsace«, par M. le baron de Schauenbourg, (Caen 1860) S. 42. — Baptiste Petit-Gérard, »Quelques études sur l'art verrier et les vitraux d'Alsace«. (Straßburg 1861.)

³⁾ »Die Elsaßische Glasmalerei vom Beginn des XII. bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts«. (Straßburg 1902.)

Dieselben wichen in Zeichnung und Farbengebung wesentlich von den großen Gruppen ab; so waren die Bilder der Leidensgeschichte bei besserer Zeichnung entschieden flauer in der Farbe.

Bei einem Vergleich des Hauptfensters mit den übrigen Chorfenstern kam ich zu der Überzeugung, daß ursprünglich bei sämtlichen Fenstern die nämliche Raumeinteilung innegehalten war, daß also anfänglich in allen unteren Hälften größere Gruppen untergebracht waren. Für diese meine Ansicht sprachen nicht nur die großen Baldachine unterhalb der oberen Bilder, nicht nur der Mangel jeglicher Verbindung der Sockelfelder mit den architektonischen Bekrönungen, sondern auch neben der Verschiedenartigkeit der Zeichnung die unbegründete Wiederholung einzelner Vorgänge, welche letztere überdies nicht einmal überall zusammengehörten. Ausschlaggebend jedoch war die auffallende Abweichung in der Farbwahl. Beim Anblick der Gesamtstimmung beherrschenden weißen Architekturen, welche sich in glitzerndem Silberschimmer über das ganze Mittelfenster und über die oberen Teile der übrigen verbreiteten und den Fenstern von St. Magdalena ein eigenartiges Gepräge verliehen, vermüßte ich unwillkürlich die folgerichtige Fortsetzung in drei Querreihen der fünf anderen Chorfenster, welche um so notwendiger erschien, als der untere Abschluß hinwiederum zu den oberen Hälften paßte. Denn geradezu vorzüglich war die einheitliche Wirkung jener hellen Umrahmungen mit ihren blauen Gründen, so daß die teilweise fehlende Durchführung als empfindliche Lücke stören mußte. Leuchtend hoben sich die weißglänzenden Architekturen von dem mit Damast gezierten, rein blauen Hintergründe ab. Bereits früher⁴⁾ habe ich als Vorzug jenes Blau hervorgehoben, daß diese Farbe im Gegensatz zu manchen ins Violett stechenden blauen Gläsern französischer Denkmäler keinerlei Überstrahlung in die Umgebung verursachte.

Die Abwechselung im Gesamtaufbau, die schier unbegrenzte Mannigfaltigkeit in den Einzelheiten, welche sich an diesen Umrahmungen offenbarten, verrieten eine ungewöhnliche Erfindungsgabe des Meisters. Sowohl bei den großen Baldachinen als auch bei den zierlichen Bekrönungen einiger kleinen Bildern

erinnerte mich die gewandte Vermischung baukünstlerischer und pflanzlicher Formen oder vielmehr das Überwuchern der letzteren lebhaft an die Glasgemälde von Tübingen, Nürnberg, München, Ulm u. a. In den Fenstern von St. Magdalena war das vielverzweigte Rankenwerk bis in das Maßwerk hinein entwickelt. Die Ähnlichkeit und Gleichwertigkeit der unteren, durch verschiedenartige, ungemein geschmackvolle Einfassungen ausgezeichneten Tafeln mit den Wappen und Stifterbildnissen der besten Schweizer Scheiben habe ich an anderer Stelle⁵⁾ hervorgehoben.

Das samtartige Schwarz an einzelnen Stifterbildnissen war, soweit ich dies vom Boden der Kirche aus beobachten konnte, durch geschicktes Auftragen von Schwarzlot und das Herausheben hoher Lichtkanten erzielt. In Walburg wenigstens glaubte ich diesen Kunstgriff an den Gewändern des hl. Benediktus und der hl. Klara im Südfenster des Chores erkannt zu haben, während ich die nämliche Technik an Stifterbildnissen aus Stöckenburg-Vellberg, welche zurzeit im Museum zu Stuttgart aufbewahrt werden, und noch deutlicher an einem der in der Linnicher Werkstatt wiederhergestellten Chorfenster von Ehrenstein nachweisen konnte.

Die drei Fenster der Nordwand waren zweiteilig, die drei des Chorbauabschlusses in drei Langbahnen eingeteilt.

Im ersten Fenster stand oben als Hauptgruppe die Verkündigung. Sechs Fächer zeigten Vorgänge aus der Legende der hl. Magdalena und zwar von unten nach oben: Christus im Hause Simons, die Auferweckung des Lazarus, die — noch zweimal wiederkehrende — Erscheinung des Herrn vor Magdalena, die hl. Martha im Kampfe gegen den Drachen, die letzte Kommunion der hl. Magdalena,⁶⁾ endlich die Heilige, von Engeln zum Himmel aufgetragen. Einzelne Köpfe waren sehr gut gezeichnet. Am Fuße des Fensters knieten rechts Rudolf Voltz von Altenau in Plattenrüstung und seine reich gekleidete Gemahlin Ursula Wirich; ihnen gegenüber standen beider

⁴⁾ »Geschichte d. Schweizer Glasmalerei«. (Leipzig 1904.) — Vergl. ferner »Zeitschrift für christliche Kunst« 1899, Sp. 311.

⁵⁾ Nach Bruck die auch im Bilde deutlich erkennbaren Buchstaben U. V. auf der Altarstufe. Bruck betont die Verschmelzung mit der Legende der Maria Ägyptiaca, welche in den beiden obersten Bildern zum Ausdruck kommt.

⁴⁾ »Geschichte der Glasmalerei« S. 129.

Wappen. Auf flott geschwungenem Spruchband las man die Worte: „*O · maria · durch · den · englischen · graf · gib · uns · für · unser · sund · buß.*“

Das zweite Fenster enthielt als Hauptbild die Heimsuchung. Im linken Sockelfelde sah man den Stifter Klaus Völtzsch mit dem Bittspruch: „*O · maria · ein · kunigin · bis · miner · sellen · pflege!*“; im rechten Gefach sein Wappen. Nach oben folgten zunächst eine zweiteilige Verkündigung mit zwei Wappenschilden, also sicherlich nicht hierhergehörig; vortrefflich durchgeführt war eine sitzende Maria mit dem Kinde; daneben stand der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten, Petrus zu den Füßen Jesu und die Übergabe der Himmelschlüssel. Bei letzterer Tafel schien mir die ungewundene natürliche Haltung des Apostelfürsten auf einen neuen Meister hinzuweisen; zweifelsohne war der landschaftliche Hintergrund mit dem St. Peterdom zu Rom neuere Zutat.

Zum dritten Fenster macht Straub unter Hinweis auf Molanus⁷⁾ darauf aufmerksam, daß in dem Hauptbilde, der Anbetung der hl. Dreikönige, ein König mit dunkler Hautfarbe dargestellt sei, während bis zum Ende des XV. Jahrh. und in mehreren Gegenden noch im Anfang des XVI. Jahrh. die Künstler alle drei gleich malten. Bereits vierzehn Jahre früher, bei dem 1466 hergestellten Fenster in Aithann, ist, wenn mich die Erinnerung nicht trügt, ein König als Mohr dargestellt; übrigens finden wir diese Unterscheidung schon bei dem 1464 verstorbenen Rogier van der Weiden. Dagegen haben die drei Weisen auf dem um 1470 entstandenen nördlichen Chorfenster zu Ehrenstein sämtlich weiße Gesichter; allenfalls könnte man bei einem derselben in der Zeichnung des Kopfes einen Mohr herausfinden.

Die Kleinbilder dieses Fensters ließen bezüglich der Zeichnung zu wünschen übrig; es waren Abendmahl, Ölberg, Geißelung, Dornenkrönung, Christus vor Pilatus und die Kreuztragung. In den untersten Feldern zwei Ehepaare von Geschenkengebern, des Bernhard Riff und seiner Frau geb. Heilmann, sowie des

Konrad Riff und seiner Gattin Adelheid geb. Amelung.

Die Vorlage zur großen Gruppe des vierten Fensters, der Anbetung der Hirten, führt Bruck auf einen Stich Martin Schongauers zurück. Als Stifter waren durch Bildnis und Wappen vertreten Lorenz Armbruster, nur durch Schilde Erhardt Wurmser und seine Frau Agnes Merzschwin, daneben Claus Wurmser u. Anna Völtzsch. Darüber waren neun Grüppchen eingefügt: Jesus in der Vorhölle, der auferstandene Heiland, die drei Marien am Grabe; Jesus erscheint der hl. Magdalena, den hl. Frauen, seiner Mutter; die hl. Frauen kündigen dem hl. Petrus die Auferstehung des Herrn an, die hhl. Petrus und Johannes schauen in das leere Grab, der Heiland erscheint dem Petrus.

Bei einem mehrwöchigen Aufenthalt zu Straßburg im Jahre 1895 war es mir nach langem Suchen gelungen, eine in ziemlich großen Verhältnissen ausgeführte Photographie des prachtvollen Mittelfensters zu erwerben.

Im Maßwerk las man die Jahreszahl 1481. Unter der mächtigen Kreuzigungsgruppe erblickte man in unmittelbarer Nebeneinanderstellung die Auferstehung Christi und sein Erscheinen vor Magdalena im Garten. Das unterste quergeteilte Mittelfeld enthielt in seiner oberen Hälfte eine sitzende Madonna, welche dem Christuskind eine Rose darbot, darunter das Wappen der Böcklin. Links kniete Wilhelm Böcklin; das wallende Spruchband trug die Inschrift: „*O · her · din · lid · vn · sterbe · loss · an · mir · nit · vlore · werde.*“ Gegenüber kniete die Frau mit der Bitte: „*O · her · durch · din · lid · vn · sterbe · loss · uns · din · huld · erwerbe.*“

Das sechste Fenster zeigte oben die Beschneidung, darunter die Einausjünger, zweimal Christus inmitten der Apostel, den ungläubigen Thomas, Christus speist mit den Aposteln, die Himmelfahrt, Pfingsten, die Krönung Mariä und das jüngste Gericht. Unten rechts sah man das kniende Ehepaar, ein Riff mit seiner Frau; über ihnen stand auf dem Spruchband: „*O · maria · mutter · zart · hilf · vns · rff · die · recht · fart.*“ Im Mittelfeld war das Ehepaar eines Riff angebracht, links die Schilde des Valentin Wurmser und seiner Gemahlin Adelheid von Andlau.

Die Scheiben des Waisenhauses, welche dem um das Haus verdienten Hans Keller, 1580 bis 1608 Vorsteher der Anstalt, gewidmet waren,

⁷⁾ Quidam pingunt unum magorum nigrum aut potius subnigrum et fuscum, quales sunt albiores Mauritani. Quod mihi valde recens videatur. Nam in picturis vetustioribus saepe omnes tres candidos pingi observavi. Molanus. De historia S.S. imaginum, lib. III, cap. III. Molanus schrieb diese Zeiten im XVI. Jahrh.

werden wohl gleichfalls vernichtet sein. Man sah die Waisenkinder in langem Zuge, hinter ihnen den Waisenvater, darüber die Taufe Christi und Wappen.

Eine von Gerard⁸⁾ angezweifelte Mutmaßung Petit-Gérards von einem Aufenthalt Jakobs von Ulm ist in keiner Weise begründet. Damit fallen aber auch die von ersterem, freilich nur bedingungsweise aufgestellten Vermutungen bezüglich einer möglichen Mitwirkung an den Glasmalereien von St. Magdalena und anderen elsässischen Kirchen.

Jakobus Alemannus, Jakob Griesinger von Ulm, der in Frankreich als Schutzheiliger der Glasmaler verehrte Bologneser Dominikanerbruder wird wohl schwerlich im hohen Greisenalter von 70 Jahren noch für Straßburg gearbeitet haben. Ob die Ähnlichkeit mit Ulmer Fenstern die Blicke nach Ulm gelenkt hat? Petit-Gérard hat das Volkamer Fenster der Lorenzkirche in Nürnberg zum Vergleich herangezogen. Letzteren lasse ich für das architektonische Beiwerk und für die Stifterbildnisse gelten, aber keineswegs für die grundverschiedene Farbenwahl. Übrigens will man auch an den Fenstern zu Sumiswald im Berngebiet Anklänge an Ulmer Maler herausfinden. Eine Verbindung mit Ulm, wo damals der Glasmaler Hans Wild erfolgreich wirkte, könnte allerdings durch den Bruder Martin Schongauers, Ludwig Schongauer, welcher 1479 in Ulm das Bürgerrecht erhielt, vermittelt worden sein.

An anderer Stelle⁹⁾ verbreitet sich Gerard über die Möglichkeit, daß Hans Beberlin der Glaser aus Straßburg außer anderwärts auch in St. Magdalena einen Teil der Fenster gemalt haben könnte.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß die Glasmaler des XV. Jahrh., auch wenn sie selbst Zeichner waren, sich mehr oder weniger an die Schulen ihrer Zeit und ihrer Heimat anlehnten, an die Malweise bestimmter Meister oder Werkstätten, wo sie vielleicht ihre erste Ausbildung genossen hatten. Andererseits würden ihnen aus jenen Werkstätten die Vorlagen geliefert.¹⁰⁾ Besonders für die Schweiz sind solche

Wechselbeziehungen längst schriftstellerisch erörtert worden; ich nenne hier nur die Namen Holbein und Baldung; ich erinnere ferner an die Aufsätze Scheiblers, welcher in dieser Zeitschrift¹¹⁾ Kölner Glasmalereien bestimmten Meistern zuweist. Für den Elsaß hat Dr. Bruck diese verdienstvolle Arbeit übernommen. Dort hatte sich um die Zeit, als die Glasmalerei von St. Magdalena entstanden, der Einfluß Martin Schongauers und seiner Gehülfen allenthalben geltend gemacht. Am ganzen Oberrhein, ja sogar in der Schweiz zeigten sich die Spuren des Kolmarer Meisters; Schongauers Züge will man an den Heiligengestalten der heute im Landesmuseum zu Zürich stehenden Scheiben aus Maschwanden erkennen. Dr. Bruck kommt auf Grund eingehender Studien, die eben nur dem Lokalforscher möglich sind, zu dem Ergebnis, daß der Künstler unserer Fenster in engem Zusammenhang mit dem Meister von 1461, welchen er nach den Chorfenstern von Walburg beneunt, und dem der Katharinenlegende des Glasfensters in St. Wilhelm zu Straßburg gestanden habe. „Aus deren Richtung ist er hervorgegangen und hat sie mit Schongauers Stil verschmolzen.“

Wenn ich freilich Brucks Beurteilung¹²⁾ der genannten Meister vergleiche, so vermisse ich eigentlich die gemeinsamen Gesichtspunkte, welche für unseren Glasmaler oder dessen Vorgesetzten vorbildlich gewesen sein sollen.

Die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß die Werkzeichnungen zu den Fenstern vielleicht von Gesellenhand gefertigt, aus der Schongauerschen Werkstatt herrühren; daß man solche ausdrücklich bestellte, bestätigt uns die Vorschrift der Nürnberger Klosterfrau aus dem Anfang des XVI. Jahrh.

Es ist bei dem unersetzlichen Verlust ein Trost, daß die Glasmalerei, nur wenige Jahre vor ihrem Untergang, auf Veranlassung Brucks im Bilde festgelegt worden sind. Dadurch ist wenigstens die künstlerische Anlage für die Jünger und Liebhaber der Glasmalerei gerettet worden.

Linnich (Rheinland).

H. Oidtmann.

⁸⁾ Charles Gérard, „Les artistes de l'Alsace pendant le moyen-âge“. (1873). II. 343.

⁹⁾ Gérard a. a. O., S. 160.

¹⁰⁾ Siehe Oidtmann, „Geschichte der Schweizer Glasmalerei“. (1904). S. 117 u. f.

¹¹⁾ 1892, V. Nr. 5.

¹²⁾ Siehe Bruck a. a. O. S. 114, 123, 124, 128, 130.

Bücherschau.

Der Papst, die Regierung und Verwaltung der heiligen Kirche in Rom. Mit einer ausführlichen Lebensbeschreibung Papst Pius X. von Paul Maria Baumgarten. Mit 4 Farbenbildern, 52 Tafelbildern und 770 Bildern im Texte. Herausgegeben von der Leo-Gesellschaft in Wien. Neubearbeitung des Werkes: „Rom, das Oberhaupt, die Einrichtung und die Verwaltung der Gesamtkirche.“ München, Allgem. Verlagsgesellschaft m. b. H. (Preis in Originalband 30 Mk.)

Von dem dreibändigen Werk: „Die katholische Kirche unserer Zeit und ihre Diener in Wort und Bild“ hat der I. Band so viel Anerkennung und Zuspruch gefunden, daß bereits eine neue Auflage nötig wurde, die als durchaus selbstständiges von den beiden anderen Bänden der ersten Auflage gänzlich unabhängiges Prachtwerk schon durch den Titel die Umarbeitung und Umgestaltung anzeigt. Bei ihm steht im Vordergrund die Person des neuen Papstes, den Baumgarten (nach einem kurzen Rückblick auf Leo XIII. und Überblick über die Verweisung des päpstlichen Stuhles) hinsichtlich seines Lebenslaufes und seiner Eigenschaften eingehend schildert. Dank der sorgsamsten Nachforschung sind manche interessante und sympathische Züge nachgetragen, durch die „Übersicht über die Schicksale der Kirche von 1800 bis 1870“ die Zeitumstände und ihre vielfachen Einflüsse auf den Entwicklungsgang skizziert, so daß die Charakterisierung Pius X. in bezug auf sein Denken und Wissen, seine Grundsätze und Bestrebungen an Umfang und Bestimmtheit erheblich gewonnen hat. Von wesentlicher Bedeutung erscheint hierfür auch der Einblick in die Tätigkeit des Papstes vom Tage seiner Krönung am 9. August 1903 bis zum Abschluß dieser Biographie, Ende September 1904. Was der Papst in dieser Zeit an Neuerungen in die Verwaltung eingeführt hat, findet Berücksichtigung auf den folgenden 400 Seiten, die in 10 Kapiteln behandeln: Die katholische Hierarchie (Kardinäle, Bischöfe, Orden und religiöse Genossenschaften, die beiden letzteren in neuer Beleuchtung durch P. Eubel); die päpstliche Familie (Palastprälaten, Hausprälaten, Ehrenkammerherren, Offiziere usw.); die päpstliche Kapelle; die Palastverwaltungen; die hl. Kongregationen; die päpstlichen Kardinals-, Prälaten- etc. Kommissionen); die Palastsekretariate; die diplomatischen Vertretungen; das römische Vikariat; die römischen päpstlichen Hochschulen und sonstigen Institute. — Hierbei ist das rein persönliche Moment, das in den biographischen Notizen und Abbildungen der I. Auflage vorwog, bis auf die Kardinäle (deren Porträts übrigens nur mehr gruppenweise erscheinen) mit Recht in den Hintergrund getreten, das Sachliche um so ausgiebiger und präziser behandelt, so daß nunmehr ein Quellenwerk vorliegt von sonst nirgendwo erreichter Vollständigkeit und Zuverlässigkeit, daher von dauerndem Wert. — Durch die vorhin angedeuteten Reduktionen, wie durch Wechsel in den Typen hat das Werk an Umfang verloren, an Handlichkeit gewonnen. Der Reichtum der Ausstattung ist durch die Vermehrung der guten Farbenbrücke

und Tafelbilder noch gesteigert. Für die Auswahl der letzteren mag der Wunsch berechtigt erscheinen, daß manche sehr geläufige Abbildungen milder bekannten allmählich Platz machen möchten, namentlich von solchen Gemälden, deren Darstellung zum Inhalte einzelner Kapitel in näherem Zusammenhange ständen. Für den Einband hätte vor der verklärten St. Petrusfigur die ganze, für diese die Medaillonfassung wohl den Vorzug verdient, die zugleich die organische Lösung des Deckelschmucks erleichtert haben würde.

Schütgen.

Die mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein. Von Dr. E. Sauer mann. Mit 52 Abbild. Lübeck 1904. (Pr. 10 Mk.)

Seit 1898 hat sich Dr. Freisen, Professor in Paderborn, die Aufgabe gestellt, die liturgischen Bücher aus katholischer Zeit in Schweden zu veröffentlichen; es ist erfreulich, daß ein mit der Geschichte und der Topographie des Nachbarlandes Schleswig-Holstein bekannter Kunstgelehrter es unternommen hat, den katholischen Überresten der Kunst nachzuforschen. Wenn er seine Untersuchung auch nur auf die Taufsteine beschränkt hat, so ist ihm die Wissenschaft dennoch zum Dank verpflichtet, weil aus seiner Schrift hervorgeht, wie reich ein einzelnes Ländchen noch ist an solchen Kirchengefäßen. — Er hat seine Forschung auf ungefähr 250 Orte ausgedehnt und die bedeutendsten Exemplare mit großer Mühe, wie er selbst hervorhebt, photographisch aufnehmen und klichieren lassen. Wie die am Schluß des Werkes beigefügte topographische Tafel hervorhebt, lassen sich die vorhandenen Steine nicht örtlich einteilen und auch eine ornamentale und konstruktive Einteilung stößt auf Widerstand, weil die Unterschiede mehr nebensächlich sind; man wird daher dem Verfasser nicht Unrecht geben können, wenn er einzelne Gruppen nach dem Materiale ausscheidet und zwar 1. nach ausländischem Material: a) schwarzer belgischer Marmor, b) Wesersandstein, c) göttländischer Crinoidenkalk; 2. einheimisches Material: Granit. — Mit dem Materiale hängt die Frage zusammen nach der Herkunft der einzelnen Objekte. Nach der Ansicht des Verfassers stammen die Taufsteine aus Marmor aus Belgien, z. B. Namur, aber jene aus Kalk von der Insel Gotland, da Schleswig selbst dieses Material nicht liefert. Dem Alter nach reichen sie zumeist in das XII. und XIII. Jahrh., frühere Exemplare können kaum namhaft gemacht werden, weil das Christentum in unserm Nordlande erst im IX. Jahrh. Wurzel faßte. — Sämtliche vorgeführten Beispiele von Taufsteinen zeigen, wenn wir die in Bruchstücken erhaltenen Exemplare abrechnen, gleich einem Kelche drei Teile: einen Fuß, Schaft mit Profilierung und eine runde oder quadratische Cuppa. Die Höhe beträgt ca. 1 m und der Durchmesser der Cuppa 80–95 cm. Diese letztere Dimension deutet an, daß in Schleswig in der angemernten Zeit bei Kindern noch die Immersionstaufe üblich war. Diese Ansicht wird bestätigt durch das schwedische Rituale von Linköping aus dem Jahre 1525 nach der Freisenschen Ausgabe 1904, pg. 19. — So übereinstimmend die Hauptformen sind,

so verschieden der aufgebotene Schmuck. Um die Cuppa schlingen sich Rundstäbe, kriechende Laubornamente, Bestiarien, Reliefs unter Deckbögen, fortlaufende Szenen usw. — Der Herr Verfasser bemüht sich, diese Darstellungen zu erklären; in gar vielen Fällen aber ist eine gewisse Unsicherheit zurückgeblieben, weil in dem Gebiete der Kunstsymbologie noch manche dunkle Seite sich findet. Sehr häufig sieht man am oberen Rande der Cuppa Fratzen gestalten oder auch angeführte menschliche Köpfe. Welche Bedeutung unterliegt diesen Formen? Nach der Ansicht des Herrn Verfassers sollen die vier Paradiesesflüsse angedeutet sein. Diese Auffassung ist nicht zu verwerfen, aber nach dem Weiheformular des Taufwassers am Karfreitag sind zunächst die quattuor mundi partes zu verstehen und erst in zweiter Linie die Paradiesesflüsse oder die Evangelien. An einem romanischen Taufstein in Altdorf (Diözese Augsburg) ist die Verteilung durch menschliche Figuren, welche als Köpfe die vier Evangelisten symbole tragen, hervorgehoben. Eine ähnliche Erklärung aus der Liturgie mag auch bei dem ϕ an dem Taufstein zu Hoptrup (S. 54) zutreffen. Dieses sonderbare Zeichen ist in dem angeführten Weiheformular noch in jedem römischen Meßbuch eingedruckt und wird als sogen. Exkreuz gedeutet. Die beiden vertikalen Striche links und rechts können als Einrahmung gelten. Der Adler findet leicht seine Erklärung in der Stelle Js. 40, 21; der Löwe als leo rugiens in den Exorzismen des Weieritus und der Hase in der Aufmunterung der Täuflinge, das Heil in Furcht und Zittern zu wirken (Phil. 2, 12) oder in der Verfolgung, welcher der gläubige Christ nicht entgeht. Tertull. ad nat. II 3. Wird einmal bei dem Hasen diese altchristliche Deutung angenommen, so dürfen wir auch bei dem Pferde mit der Fahne (Abb. 28) an ein altchristliches Symbol denken (Boldetti osserv. I, 216, Garrucci arte crist. V, 487, Kraus, Realenc. II, 273), welches erwähnt, nach der Taufe auf der Rennbahn des Lebens tüchtig zu laufen I. Cor. 9, 24. Eine andere Deutung möchte ich auch auf dem Taufsteine zu Borby (Abb. 16) der Hand geben, welche einen Gegenstand aus den Lüften anbietet. Wenn die Abbildung nicht täuscht, haben wir in diesem Gegenstand nicht ein Salbfäßchen zu sehen, sondern ein Geldsäckchen mit den siliquae, welche nach Ordo rom. I und VII den Getauften zur Erinnerung an die in der Taufe empfangenen Gnaden (Zeno Ver. II, tract. 35) zukamen. Es wird niemand den Grundsatz bestreiten, daß den Darstellungen an Taufsteinen solange eine baptismale Deutung zu unterlegen ist als möglich. Auch der Herr Verfasser wird diesen Grundsatz nicht verwerfen können, da er in seiner ganzen lehrreichen Abhandlung auf die örtlichen Verhältnisse des meerumschlungenen Schleswig-Holstein soviel Gewicht legt und Folgerungen daraus zieht.

München.

Andreas Schmid.

Fra Giovanni Angelico da Fiesole. Sein Leben und seine Werke von Stephan Beissel S. J., II vermehrte und umgearbeitete Auflage. Mit 5 Tafeln und 89 Textbildern. 4^o (XII u. 128). Herder, Freiburg. (Preis 8,50 Mk.; gebunden in Orig.-Leinwandband 11,— Mk.)

Die im letzten Jahrzehnt über Fra Angelico künstlerische Entwicklung und Bedeutung eifrig gepflegte Forschung hat sein kunstgeschichtliches Niveau noch gehoben, und der Verfasser der vorstehenden Monographie hat sein, hier bereits Bd. VIII, Sp. 357, besprochene I. Auflage, dieser Hebung, die für ihn mehr den Charakter der Bestätigung hatte, entsprechend erweitert, so daß die neue Auflage erst recht auf der Höhe steht. Vor allem kommt es ihm darauf an, nachzuweisen, daß Fiesoles Gemälde der Widerschein seines Seelenlebens sind, die Pinselsprache seiner Gläubigkeit, Innigkeit, Frömmigkeit. Diese Eigenschaften waren aber weit entfernt, ihn abzuhalten von der Teilnahme an den Fortschritten der Zeit, ihres Gedanken- und Formenwandels, wie ihrer technischen Errungenschaften. Der Wechsel des Domils und der Umgebung, der Einfluß der zeitgenössischen Künstler und Besteller wirkten hierbei mit, und es ist von hohem, speziellen, wie allgemeinem kunsthistorischen Interesse, an der Hand eines so kundigen Interpreten, und so vieler, guter Abbildungen, die zum Teil gerade für diesen Zweck ausgewählt sind, dieser Entfaltung des künstlerischen Genius zu folgen, dessen Hauptwert gleichwohl vielmehr in dem bestand, was ihm blieb, als was ihm zuwuchs. Fra Angelico Lebens- und Künstlerlauf ist hier klar vorgelegt, unter besonderer Berücksichtigung der Quellen, aus denen er schöpfte, der Ideen, die er verkörperte, der Typen, die er schuf, der Farbenstimmung, die er bevorzugte. Im Hinblick auf die letztere, die trotz, vielleicht wegen ihrer Einfachheit, Klarheit, Folgerichtigkeit, vereinzelt Beanstandung erfahren hat, wäre für das das sonst so glänzend ausgestattete Buch die Beigabe mindestens einer guten Farbentafel am Platze gewesen. Der energische Schlußappell an die Künstler unserer Tage, den Spuren des erhabenen Meisters zu folgen, möge hier kräftigst unterstrichen werden! Schütten.

L'Exposition des Primitifs Français, par Georges Lafenestre. Membre de l'Institut. Gazette des Beaux-Arts, Paris 1904.

Die glänzende und erfolgreiche Ausstellung der sogenannten Primitiven Flanderns zu Bruges im Jahre 1902 hat die zahlreichen Liebhaber der französischen Primitiven bestimmt, von diesem im laufenden Jahre zu Paris eine Schauausstellung zu veranstalten und ein Entwicklungsbild zu liefern, das sehr viel Beachtung und Anerkennung gefunden, sehr aufklärend gewirkt hat. Als feinsinnige Frucht derselben erscheint das vorliegende, geistvoll geschriebene Buch, das in 11 Kapiteln an der Hand von 82 tadellosen Abbildungen über die französische Tafelmalerie informiert, wie sie sich vom XIV. Jahrh. bis in den Anfang des XVI. Jahrh. in künstlerischer und territorialer Beziehung entfaltet hat.

Die Vorläufer der Wand-, Miniatur- (und Glas-)malerei (in gewissem Sinne auch der Plastik) illustrieren den Anfang im XIII. Jahrh., und wie in den beiden folgenden Jahrhunderten der Fortschritt in den einzelnen Stätten und Werkstätten sich betätigte, gelangt weilaufig zur Erörterung. Im XIV. Jahrh. behauptete zunächst die Herrschaft die Schule von Paris, anfangs altertümlich, dann von der Renaissance

angehaucht, bis gegen Ende desselben die franko-flämischen Schulen sich geltend machten, eine Zeit lang durch die Maler der burgundischen Herzöge (Jean Malouel etc.) in den Hintergrund gedrängt, dann durch den „Meister von Flémalle“ zu höherem Ansehen im XV. Jahrh. gelangend. Dieses erweiterte den Kreis, ihn namentlich auf Südfrankreich ausdehnend (Nicolas Froment etc.), sowie auf die Schule der Loire (Jean Fouquet etc.). In Mittelfrankreich bezeichnet der „Meister von Moulins“ den Höhepunkt der Entwicklung, deren Schluß die Maler Franz I. (Jean et François Clouet etc.) darstellen. — So bietet die Tafelmalerei Frankreichs in ihrem ersten großen Stadium ein einheitliches Bild der Entwicklung, dank ihrer Vereinigung auf der diesjährigen Ausstellung und ihrer Prüfung durch berufene Forscher, namentlich durch das vorstehende Buch. H.

Das Breviarium Grimani in der Bibliothek von San Marco in Venedig. Vollständige photographische Reproduktion, herausgegeben durch Scato de Vrica, Direktor der Universitäts-Bibliothek in Leiden. 300 farbige und 1268 getönte Tafeln in Photo-Heliogravüre. — Vorwort von Dr. S. Morpurgo. In 12 Bänden zu je 200 Mk. Erscheinungsdauer ca. sechs Jahre (1903 bis zirka 1908). Verlag von Karl W. Hiersemann in Leipzig.

Die Miniaturmalerei hatte nicht nur im früheren Mittelalter, da außer ihr nur die Wandmalerei mit dem Pinsel schufen, sondern auch in den letzten Jahrhunderten desselben, da die Tafelmalerei überall eingeführt war, ihren eigenen Darstellungs- und Formenkreis. Den höchsten Grad der Produktivität und Feinheit erreichten die burgundischen und verwandten flandrischen Miniaturisten, und als ihr Hauptwerk darf wie hinsichtlich des Umfangs so der Ausführung das Breviarium des Kardinals Grimani bezeichnet werden, die Perle der St. Markus-Bibliothek, wo es schon 1521 (drei bis vier Jahrzehnte nach seinem Ursprung) Bewunderung für die ausländischen Künstler erregte, ohne daß diese zu genauen Mittellungen hinsichtlich derselben geführt hätte. Diese Frage ist noch immer offen, da bei der schweren Zugänglichkeit des Werkes, deren Lösung zu schwierig war. Jetzt ist es auf dem besten Wege, Gemeingut, wenigstens jedem Gelehrten zugänglich zu werden durch die meisterhaften Reproduktionen, von denen bereits zwei Bände mit je 25 Farbendruck und 120 Tonbildern vorliegen, (die mir zur Ansicht zugingen). Der 1. Band enthält 13 farbige Kartons mit großen Darstellungen: Arbeitsszenen oder Feste, die zumeist im Freien sich abspielen, mit reicher Landschaft und Architektur. In wunderbarer Feinheit sind im Vordergrund die in dieser spätgotischen Stilisierung verblüffenden Gruppen gezeichnet, im Hintergrund die nicht nur angelegte, sondern sorgfältig und kundigst durchgeführte Hausteinarchitektur mit Burgen usw., die nach Fländin und Burgund weisen. Noch minutiöser sind die 12 bunten Kalenderblätter mit ihren figurenbelebten, dem feinsten Schnitzwerk entlehnten Goldfassungen, wie mit den charakteristischen, der Natur abgelauchten Monatsbildern, die an Schärfe der Beobachtung, wie der Wiedergabe nicht mehr übertroffen sind; und eine große Mannigfaltigkeit der aus Blumen, Ornamenten, Edelsteinen, Schriftzügen gebildeten Bordierung zeigen die auf beiden Seiten bedruckten Ton-

tafeln.

Nicht ganz auf derselben Höhe stehen die der Bibel entlehnten 12 Darstellungen des II. Bandes, die zumeist aus Innenräumen bestehen, von denen die Dreikönigenanbetung (Tafel 139) lebhaft an Gerard David erinnert. — Sämtliche Farbendrucke sind wahre Triumphe der Technik, auch in koloristischer Hinsicht, mit den zartesten Schattierungen, geeignet, eine absolut zuverlässige Vorstellung der Originale zu geben, (die ich vor 27 Jahren in Venedig sah). Mit gewaltigem Respekt vor den Leistungen der spätgotischen Miniaturmalerei werden diese Nachbildungen erfüllen, die zugleich für die Kunsthistoriker ein Antriebs sein werden, nach den Meistern zu fahnden und bald die Dunkel zu beleuchten, die Analogien festzustellen, hoffentlich auch die Meister. Daneben werden die Kulturhistoriker eine Fülle wertvollen Materials, Beiträge zur Kenntnis der damaligen Sitten und Gebräuche, als kostbaren Schatz heben. Endlich werden fort und fort neue Motive sich ergeben für die Zeichner (auch von Kostümen) und Maler, Architekten, Bildhauer, Koloristen, Mancher von ihnen wird wünschen, diese Fundgrube stets, wenigstens leicht zur Hand zu haben. — Bei der höchsten Vollendung der Einzelblätter (der ihnen beigegebene Text steht in deutscher, oder französischer, oder italienischer Sprache zur Verfügung) erscheint der Preis von 200 Mk. für jeden Band nicht teuer. Schönungen.

Altholländische Gemälde im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht, herausgegeben von Dr. Franz Dülberg. H. Kleinmann & Co, in Haarlem. (Preis 24 Gulden.)

Als eine Rettungsinself hat sich namentlich in den 60er und 70er Jahren, (dank dem erleuchteten Sammler des Erzbischofs Schaepman und seines damaligen Geheimsekretärs, des jetzigen Pfarrers von Jutfaas, Mgr. van Heukelum) das kurz vor gegründete Erzbischöfliche Museum in Utrecht bewährt, das an mittelalterlichen Gemälden, Skulpturen, Stickereien, Metallgeräten usw. aus kirchlichem und Privat-Besitz einen kostbaren Schatz von jetzt kaum noch aufzutreibenden, vorwiegend heimischen Altertümern erworben hat. Die wichtigste Gruppe bilden die frühholländischen Tafelgemälde, die Dülberg, zum Teil auf das „Schilderboek“ des Carel van Mander gestützt, zeitlich geordnet und auf 25 Großfoliotafeln ganz vorzüglich reproduziert hat, um sie einzeln in stilkritischen Vergleichen zu analysieren und bestimmten Meistern oder Schulen beizulegen. Diese beginnen kurz vor 1500 mit Geertgen van Sint Jans und schließen kurz vor der Mitte des XVI. Jahrh. mit Jan van Scorel. Zwischen beiden Meistern stehen als Hauptvertreter Jacob Cornelisz van Oostzaan und Cornelis Engelbrechtsoon, so daß diese vier Meister durch ihre Schüler und Trabanten das ganze beherrschen, mit Einschluß der sonst noch erkennbaren Einflüsse, die Tafel II nach Burgund weisen, Tafel IV an Mostaert, Tafel V auf den kölnischen Bartholomäus, Tafel XIV auf den Severins-Meister. „Der Meister der Utrechtse Adoration“ um 1525 auf Tafel XVII bedarf noch näherer Forschung, während die Blütezeit der holländischen

Malerei von circa 1520—1540 unter Scorel klar zutage tritt. — Den Verfasser bei diesen feinsinnigen, in edler Sprache geführten Untersuchungen zu beglücken, bereitet einen hohen, lehrreichen Genuß.

Die Altarwerke des Cornelis Engelbrechtsoon und des Lukas van Leyden im Leidener Städtischen Museum, herausgegeben von Dr. Frans Dülberg, H. Kleinmann & Co. in Haarlem. (Preis 24 Gulden.)

Drei sehr reiche, wohlerhaltene altholländische Flügelaltäre sind hier auf 25 Großfoliotafeln ganz vortrefflich wiedergegeben; der erste (Kreuzigung mit Predella) ist kurz nach 1508 von Cornelis Engelbrechtsoon, der zweite (Beweinung) kurz vor 1526 von demselben (der 1533 starb) ausgeführt, der dritte (Jüngstes Gericht) kurz nachher von Lukas van Leyden, der ebenfalls 1533 (im Alter von 39 Jahren) starb; je eine Aufnahme ist dem Hauptbild wie dem Flügelpaare (innen und außen) gewidmet, je 3 den Details der beiden ersten, 9 denjenigen des letzten. Zuerst werden die beiden Meister in ihrer Entwicklung geschildert, hinsichtlich der Einflüsse, denen sie unterstanden sind, geprüft, in ihren Vorzügen gewürdigt, die auf den Außenseiten mit ihren großen Figuren am meisten in die Erscheinung treten. Das Großartige in den Kompositionen, das Gewaltige in den Charakterisierungen wirkt bestechend, auffällig auch das Fortschreiten im Realismus und diesem entsprechender Nüchternheit der Auffassung. Die Wärme der Schilderung erhöht noch den Reiz der Beobachtung.

G.

Die Münchener Plastik in der Wende vom Mittelalter zur Renaissance. Von Berthold Riehl. Mit 8 Tafeln. München 1904. Kommissionsverlag von G. Franz. (Preis 15 Mk.)

Als Fortsetzung, vielmehr Abschluß seiner (Bd. XVI Sp. 127) hier besprochenen „Geschichte der Stein- und Holzplastik in Oberbayern vom XII. bis zur Mitte des XV. Jahrh.“ behandelt der Verfasser die Münchener Plastik, wie sie in der II. Hälfte des XV. und in der I. Hälfte des XVI. Jahrh. als eine über alles Erwarten große und bedeutende Gruppe sich ergibt. Zunächst wird „das Gebiet der Schule“ abgegrenzt, das westlich bis nahe an Augsburg, nördlich an Landshut, südlich bis an den Fuß des Gebirges reicht, östlich an die Inngruppe stößt. Von der Ausstattung der spätgotischen Frauenkirche ausgehend zog sie weithin die Landkirchen, namentlich auch die zahlreichen Klöster in ihren Bereich, und diese, wie die bayerischen Herzöge zählten zu ihren Hauptförderern. „Die Steinplastik der II. Hälfte des XV. Jahrh.“, die vornehmlich Grabsteine schuf, erscheint in neuem Lichte durch die Beschreibung mancher Denkmäler, deren Meister zum Teil festgestellt werden. Noch wirkungsvoller betätigte sich vom letzten Viertel des XV. Jahrh. an die Holzplastik zunächst in München selbst, wo das Chorgestühl der Frauenkirche bereits einen hohen Grad der Entwicklung zeigt, sodann in der nächsten Umgebung, deren Figurenschatz zum Teil in das Nationalmuseum sich geflüchtet, zumeist in den Landkirchen erhalten hat, wo der Verfasser ihn feststellt und beschreibt. Mit außerordentlichem Spürsinn und scharfem Blick forscht der Verfasser der weiteren Ausbreitung der

Münchener Holzplastik in dieser charakteristischen Periode nach mit dem Ergebnisse vielfacher Entdeckungen von Belegstücken und Künstlernamen. In derselben Reihenfolge und mit dem gleichen glücklichen Ergebnis hat der Verfasser in München, wie in dessen näherer und entfernterer Umgebung, soweit der Einfluß der Schule sich äußerte, sorgsamste Umschau gehalten nach der Menge noch vorhandener Stein- und namentlich Holzfiguren; der Beschreibung, die er von ihnen liefert, zum Teil an der Hand typischer Abbildungen, entnimmt man den Eindruck, das diese überaus produktive plastische Schule, die fast ausschließlich für die Kirche arbeitete, das tiefe Gemüt und den festen Charakter des Volkes in gewandter Technik zum vollen Ausdruck zu bringen verstand. — Durch diese von der Denkmäler-Statistik angeregte, überaus dankbare Studie hat der Verfasser zugleich zur Geschichte der deutschen Plastik, die so dringlich ist einen höchst schätzenswerten Beitrag geliefert.

Schubigen.

Murillo von Carl Justi. Mit Abbildungen in Kupferätzung, Lichtdruck, Dreifarbenendruck, Holzschnitt und Autotypen. II. Auflage. E. A. Seemann, Leipzig. (Preis geb. 10 Mk.)

Für den Schilderer des „reinen Hohenpriesters der religiösen Malerei“ gibt es keine andere Quelle, als dessen Werke, für den Chronisten keine andere Folge, als die der Zeit, in der sie entstanden sind, oder der Verwandtschaft der durch sie dargestellten Gegenstände. Nach diesem Leitmotiv hat der bedeutendste Kenner der altpanischen Malerei, der Verfasser der gewaltigen Monographie von Velasquez, hier in der feinsinnigsten, sympathischsten Weise Murillo geschildert, den ein geistvoller Schriftsteller „den Mann der Liebhaber und des Publikums“ genannt hat. Im Unterschiede von Velasquez, als den „Mann der Künstler und Kenner“. Zuerst in seiner künstlerischen Entwicklung skizziert, wird er als der Schöpfer von Genrebildern, der heiligen Kinder und von Bildnissen, sodann als der Maler von Madonnen, der Allerreinsten und von Christusdarstellungen geprüft an der Hand vorzüglicher Abbildungen (unter denen die Portiunkula des Kölner Museums) in den verschiedensten technischen Verfahren. Nachdem noch die großen Gemälde der Kapuziner- und Augustinerkirche, sowie Bilder kleineren Formates beschrieben sind, erfolgt als Schluß die herrliche Charakterisierung als Künstler und Mensch. — Im Anhang kommt Zurbaran als glänzender Maler der Geschichten des hl. Bonaventura zur Geltung. G.

Album der Dresdener Galerie. Fünfzig Farbendrucke mit begleitenden Texten. E. A. Seemann, Leipzig. (Preis geb. 20 Mk.)

In einem Folio-Prachtbände sind hier 50 Gemälde der Dresdener Galerie in ganz vortrefflichen Dreifarbenendrucke derart zusammengestellt, daß jedes derselben seinen eigenen Meister hat. Deutsche, italienische, flämische, niederländische, französische, spanische Maler, zumeist ersten Ranges, wechseln hier miteinander, und jedem bläulichen Karton, von dem sich die Farbendrucke vorzüglich abheben, geht eine Textseite voraus, die das Bild und seinen Meister beschreibt. Eine kurze Einleitung macht mit der

Geschichte und Bedeutung der Dresdener Galerie bekannt, deren glänzende und doch wohlfeile Veröffentlichung gewiss manchem Kenner der herrlichen Originale sehr erwünscht ist.

Die Certosa von Pavia, von Luca Beltrami. Mit 72 Abbildungen und 12 Tafeln. Ulrico Hoepli, Mailand. (Preis 3 lire.)

Unter den spätmittelalterlichen Klosteranlagen Italiens nimmt hinsichtlich der Größe und Eleganz der Bauten, wie der Einheitlichkeit und Erhaltung ihrer glänzenden Ausstattung die Certosa bei Pavia den ersten Rang ein. Deswegen ist sie auch, obwohl nur ein vereinzelt, ein einziges Denkmal das bevorzugte Ziel der Kunstfreunde. Die Geschichte wie ihrer Entstehung, d. h. der Entwürfe und ihrer Ausführung, so ihrer Schicksale, namentlich auch ihre allmählich entstandene Ausstattung werden der Unbestimmtheit, die sie vielfach umgab, vollkommen entzogen. Was das Kloster seit der ersten Aufhebung 1782 erlebte, an Beeinträchtigungen wie Herstellungen erfährt, wird im letzten (X.) Kapitel geschildert, das den I. geschichtlichen Teil zum Abschluß bringt. — Der II., viel kürzere Teil enthält die Beschreibung der Kirche, ihrer äußeren Erscheinung wie inneren Einrichtung, ferner des Klosters und seiner Höfe, so daß derselbe mit den viel zahlreicheren Abbildungen des I. Teiles einen vortrefflichen Führer abgibt. Überall merkt man ihm die höchste Vertrautheit an mit allen das herrliche Denkmal betreffenden Fragen, und seine gehobene Sprache paßt zu den erhebenden Gedanken, zu denen die Betrachtung der Anlage jeden Kunstfreund in ganz besonderem Maße anregt.

Die Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts. Von Max Schmid, Aachen. I. Band: Mit 262 Abbild. im Text und 10 Farbendrucktafeln. E. A. Seemann. Leipzig 1904.

Als eine Art von Fortsetzung, vielmehr Abschluß des Springerschen Handbuchs präsentiert sich diese neue Kunstgeschichte; sie ist auf 3 Bände berechnet, von denen der I. die Romantik und die verschiedenen Formen des neuen Klassizismus umfaßt, der II. die Neubelebung der Renaissance und der verwandten Stilformen, der III. die Befreiung von der Altmeisterkunst und das Wesen der neuzeitlichen Kunst schildern soll.

Weit in das XVIII. Jahrh. zurück erstrecken sich die Einflüsse auf die Gestaltung der Kunst beim Beginn des XIX. Jahrh.; Rokoko und Zopf sind daran beteiligt, daher auch die Antike wie die Natur, an die beide sich anlehnten; daneben liefen die Anregungen, die aus der vaterländischen Sympathie sich ergaben, wie sie in der Gotik Ausdruck fanden. Mit der Kunst der romanischen Länder bis 1789, von der Frankreich (das Pantheon, Greuze, Houdon etc.) im Vordergrund steht, Italien (Tiepolo, Canova etc.) und Spanien (Goya etc.) folgen, beschäftigt sich daher das I. Kapitel; das II. mit der Kunst der germanischen Länder: England (Kent u. Gibbs, Hogarth, Reynolds, Gainsborough etc.), sodann Deutschland (Pöppelmann, Schlüter etc. Graff, Mengs etc.). — Die

französische Kunst in der Zeit der Revolution und des ersten Kaiserreichs (1789—1815) wird im III. Kapitel dargestellt, und zwar die Baukunst, wie sie namentlich das Odeontheater, den Arc de triomphe, die Madeleine-Kirche, den kleinen Triumphbogen etc., mit den Empire-Möbeln geschaffen hat, die Malerei und Plastik, wie sie besonders durch David, Prud'hon, Gérard, Gros etc., sowie durch Chaudet, Bosio etc. vertreten sind. — Der deutsche Neuklassizismus — IV. Kapitel — hat in der Baukunst das Marmorpalais, das Brandenburger Tor, das Mausoleum in Charlottenburg, die Bauakademie, das Gotische Haus in Wörlitz, die evangelische Kirche in Karlsruhe usw. geschaffen, in der Malerei Carstens, Koch etc., in der Bilderei Dannecker, Schadow, Thorwaldsen. — Die englische Kunst — V. Kapitel — hat in der Architektur vornehmlich das Bankgebäude, das Britische Museum, das Parlamentsgebäude etc. entstehen sehen, in der Malerei Lawrence, Ety, Wilkie, Leslie, Constable Turner als Hauptvertreter, in der Bilderei: Gibson, Bailey etc. — Die französische und belgische Kunst (1815—1848) VI. Kapitel, weist als charakteristische Bauwerke auf: den Nordbahnhof zu Paris, die Kirche St. Vincent-de Paul, die Klotildkirche etc. etc., als Hauptmaler: Gericault, Delacroix, Ingres, Flandrin Delaroche, Vernet etc. — Wappers, De Biefve, Gallai, Leys, Wiertz etc., als Hauptbildhauer Pradier, D'Angers, Rude; — Simonis, van Kessels usw. — Das VII. Kapitel ist der deutschen Kunst (1815—1850) gewidmet; hier ragen in der Baukunst hervor: Schinkel, Klenze, Gärtner, Stüler, Strack usw., in der Malerei: Runge, Cornelius, Overbeck, Veit, Steinele, Führich, Schnorr von Karolsfeld, Schadow, Bendemann, Lessing, Schirmer, Rethel, Meyerheim, Kaulbach, von Schwind, Richter, Genelli, Rottmann, Preller; in der Bilderei: Tieck, Rauch, Drake, Rietschel, Schwanthaler. — Alle diese verschiedenen Richtungen und ihre sie vertretenden, vorstehend nur spitzweise herausgegriffenen Künstler, die sich teilweise nicht genau mit der Zeitgrenze decken, werden vom Verfasser, der die deutschen besonders berücksichtigt, nach ihrer Entwicklung, also hinsichtlich der Einflüsse, die sie empfangen und ausgeübt haben, behandelt, und unverkennbar ist das hier sich betätigende Streben nach Objektivität. Diese ist nicht leicht, da die heutigen, zumeist naturalistischen Kunstanschauungen sich gern in den Vordergrund drängen gegenüber Bestrebungen, die von ganz anderen Grundsätzen ausgehen. Um die Ziele kann es sich nur handeln, die jeder Künstler, sei es mehr selbständig, sei es mehr im Banne seiner Schulung und Richtung, erstrebt hat, und der Kritik unterliegenden Art und Erfolge seines Schaffens nur in diesem Rahmen. Diesen Maßstab legt der Verfasser an, und seine Urteile sind durchweg unbefangenen geschöpft und klar formuliert, so daß man ihnen öfters sich anschließen kann. — Die Sprache, in der sie geboten werden, ist frisch und gewandt, wie gerade dieses Thema sie verlangt. Die Illustrationen, vorzüglich reproduziert, sind mit großer Geschicklichkeit ausgesucht, und von ihnen eigentlich nur zwei zu beanstanden, nämlich die beiden Maja's von Goya, die doch der Familientisch ganz ausschließen.



Darstellung der jungfräulichen Mutterschaft Mariens aus dem Provinzialmuseum zu Bonn.

Abhandlungen.

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1904.

II.

Mit Abbildung (Tafel V).

2. Darstellung der jungfräulichen Mutter- schaft Mariens aus dem Provinzial- museum zu Bonn. (Düsseldorfer Katalog Nr. 88.)



Alzeit ist von der Kirche klar und entschieden die Lehre betont worden, Maria sei Jungfrau gewesen vor, in und nach der Geburt des göttlichen Kindes. Die Kunst hat darum gesucht, sie dem Volke verständlich zu machen und klar darzustellen. Die Armenbibeln wiesen seit dem XIV. Jahrh. darauf hin bei den Darstellungen der Verkündigung

und der Geburt Christi. Als vorbildliche Ereignisse, welche diese Jungfrauschaft erläutern, begründen oder vorhersagen, zeigen sie, wie Gedeons Vlies vom Tau durchnäßt ward, während ringsumher alles trocken blieb, wie der Dornbusch vor Moses brannte, ohne verzehrt zu werden und wie Aarons Stab durch ein Wunder Blüten und Früchte brachte. Neben jenen Vorbildern erscheinen in den Armenbibeln Propheten, besonders Ezechiel (44, 2: „Diese Pforte soll nicht aufgeschlossen werden“), Jeremias (31, 22: „Ein Neues wird der Herr machen auf Erden: eine Jungfrau wird einen Mann umgeben“), Isaias (7, 14: „Siehe, eine Jungfrau wird empfangen und einen Sohn gebären“), sowie Daniel (2, 45: „Ein Stein ist abgeschnitten von dem Berge ohne Hände“).

Im XV. Jahrh. werden dann die Darstellungen der Armenbibel im *Speculum humanae salvationis* geändert; denn die Propheten treten zurück, dagegen kommen zu den vorbildlichen Ereignissen aus der Geschichte des Alten Bundes auch solche aus der Geschichte der Heidenwelt. Die Reihe der symbolischen Darstellungen wird stark erweitert. So finden wir zur Ehrung der Jungfrauschaft Mariä einerseits Hinweise auf den verschlossenen Garten und

die versiegelte Quelle (Hohel. 4, 12), sowie auf die verriegelte Pforte (Ezech. 44, 2), anderseits auf die Sibylle, welche dem Kaiser Augustus am Himmel die Jungfrau mit ihrem Kinde zeigt.

Der Inhalt der Armenbibel und des *Speculum* wurde nun in zahllosen Kunstwerken dem Volke vor Augen gestellt. So zeigt eine kleine, gegen Ende des XV. Jahrh. bemalte Tafel in Neuwerk bei M.Gladbach in der Mitte, wie Maria ihr eben geborenes, noch auf dem Boden liegendes Kind knieend anbetet, in den Ecken aber vier durch Spruchbänder erklärte Szenen. Ihre Inschriften sagen:

Lucet et ignescit, sed non rubus igne caescit.
Exodi III. Hec contra morem producti virgula
flore. Numeri XVII. Porta hec clausa erit et
non aperietur in eternum. Ezechielis XLIV. Rore
madet vellus, remanet tamen arida tellus. Judicum VI.¹⁾

Man sieht, daß hier die Jungfrauschaft Mariä in der Geburt Christi durch vier Szenen erläutert ist, daß aber Vorbilder, Propheten und Symbole nicht mehr auseinander gehalten werden; denn Ezechiel steht in der an dritter Stelle genannten Darstellung neben der als Symbol der Jungfräulichkeit genannten verschlossenen Pforte, während die drei andern Szenen geschichtliche und vorbildliche Ereignisse geben.

Die alten aus dem Morgenlande ins Abendland gekommenen Tierbücher (*Bestiaires*, *Physiologus*) boten eine weitere Quelle zur Verherrlichung Marias und ihres Sohnes. Wie man angefangen hat sie in den Zyklus der Darstellungen der Jungfrauschaft Mariä einzugliedern, lehrt eine Tafel des Bonner Provinzialmuseums aus dem Beginn des XV. Jahrh. Sie war 1904 zu Düsseldorf unter Nr. 88 ausgestellt, ist 0,88 m hoch, ohne Flügel 0,74 m, mit ihnen 1,48 m breit. Eine Unterschrift unten auf dem Rahmen gibt ihr Thema an, indem sie sagt: *Hanc per figuram noscas castam parituram*, d. h. „Entnimme aus diesen hier dargestellten Vorbildern den Erweis, daß Maria als Jungfrau Mutter wurde.“

Mariä Bild ist in der Mitte angebracht. Da auf ähnlichen Tafeln in der Mitte meist Christi Geburt, zuweilen die Anbetung der Könige

¹⁾ Abbildung in *Kunstdenkmäler der Rheinprovinz* III, 4, Taf. 8.

gemalt ist,³⁾ hat der Künstler vielleicht eine Vorlage benutzt, worin die Dreikönige vor Maria knieten, diese Könige aber weg gelassen, weil er Raum sparen wollte für andere Figuren. Maria trägt einen blauen Mantel, setzt ihren Fuß auf die Mondsichel und ist von den im Goldgrund schraffierten Sonnenstrahlen umgeben. Die Inschrift sagt:

Mulier amicta sole et luna sub pedibus ejus et in capite corona stellarum XII . . . et peperit filium masculum, qui recturus erat omnes gentes in virga ferrea. Apo. XII (1 et 5).

Um die Gottesmutter sind nun zuerst vier der Tierfabel entnommene Darstellungen angebracht: ein Einhorn im Schoße der Jungfrau, ein Phönix, ein Pelikan und ein Löwe mit folgenden Beschriften:

Unicornum significoque Deum. Virgineis digitis tangendo fit hec fera mita. Ut sol fenicas succendit fervidus alas, sic ego flamma furens sum cunctis corda perurens. Pelicanus sum taliter, quia sanguine prosum, dum cruor ex vino, de pane fit caro Christi. Ut leo rugitu preestat, vitam ferre proli, sic te, Christe, pater triduo de morte vocavit(?).

Nun folgen jene vier Vorbilder, welche wir bereits bei der mehr als fünfzig Jahre später entstandenen Tafel in Neuwerk fanden, mit den etwas anders gefaßten Umschriften:

Rubus virescit, sed non minus igne calescit. Exodi III. Hec contra morem produxit virgula florem. Num. XVII. Hec porta clausa permansit non sine causa. Ezechiel XLIV. Rore madet vellus, sed permanet arida tellus. Judic. VI.

Weiter sind zwölf Propheten in Brustbildern dargestellt. Ihre im Goldgrund eingeritzten Namen lauten, wenn wir oben in der Ecke neben dem Bischofe beginnen: Abiud, David, Jeremias, Jonas, Isaias, Elias, Amos, Ezechiel, Osee, Daniel, Joel, Abdias. Die Inschriften der Spruchbänder passen aber nicht zu diesen Namen. Halten doch die Propheten, bei denen man die Namen Elias, Ezechiel, Isaias, Josias, Amos, Joel, Abdias liest, Sprüche aus den Psalmen. Der Künstler hat in seinen Goldgrund vielerlei Punzierung gebracht, um ihm den störenden Glanz und die Einförmigkeit zu nehmen. So hat er wohl auch jene Namen in ornamentaler Absicht beigefügt. Die Inschriften bei den Propheten lauten:

I. Numquid rhinoceros volet servire tibi ad morabitur ad pracepe tuum. Job 39, 9. II. Iste

³⁾ Die Anbetung der Könige findet sich in Mitte jener vier Tierbilder und der vier Vorbilder, welche die Tafeln von Neuwerk und Bonn bieten, auf einem Flügel des Hauptaltars der Kreuzkirche zu Rostock. Vgl. diese Zeitschrift VIII (1895) 178.

venit de montibus, transiliens colles. Cantic. 2, 8. III. Orietur stella ex Jacob et surgit virga de Israel. Num. 24, 17. IV. Egredietur virga de radice Jesse. Isaias 11, 1. V. Vox Domini incendit flammam ignis. Psalm. 28, 7. VI. Vulneratus est propter iniquitates nostras. Isaias 53, 5. VII. Unicus et pauper sum ego. Psalm. 24, 16. VIII. Similia factus sum pellicano. Psalm. 101, 7. IX. Sicut pluvia in vellere descendisti (Descendit sicut pluvia in vellus) Psalm. 71, 6. X. Rorate coeli desuper, et nubes pluant justum. Isaias 45, 8. XI. Catulus leonis Juda! Ad praedam ascendisti, requiescens accubuisti ut leo et quasi leaena. Quis suscitabit eam? Genesis 49, 9. XII. Gloriosa dicta sunt de te, civitas Dei. Psalm. 86, 3.

In den Flügeln stehen die großen Gestalten der hl. Augustinus und Hieronymus. Ihre Schriftbänder geben folgende Aussprüche:

Egredietur rex ex intimo ventre tuo et virginitatem tuam non faciet violari. In oratione de Annuntiatione (Spuria 3. Inter opera s. Augustini Sermo 195, Migne, Patrol. lat. XXXIX, 2108.) Fecunditas, integritatis Marie longe gloriosior est quam virginitas. In sermone de assumptione Virginis (Epistola 9. ad Paulam spuria c. 3. Inter opera s. Hieronymi, Migne, Patrol. lat. XXX, 125.)

Sehr beachtenswert ist, wie die Sprüche der Propheten sich an jene vier Vorbilder und an die vier Tiergestalten anschließen. Der I., welcher vom Rhinoceros handelt, steht in Beziehung zum Einhorn, das bei der Jungfrau Schutz sucht. Auch der II. bezieht sich auf das Einhorn, welches über die Berge zur Jungfrau hineilt. Der VIII. bezieht sich auf den Pelikan, der XI. auf den Löwen, der V. wohl auf den Phönix, welcher durch die Flammen verjüngt wird. Der V. weist auch hin auf den brennenden Dornbusch, während der VI. wohl an den Pelikan erinnern will, der sich verwundet, um seine Jungen zu beleben. Der IX. und X. sind jedenfalls wegen des vom Tau benetzten Vlieses Gedeons hierhin gesetzt; der XII., welcher die Stadt Gottes preist, hat sicher nicht ohne Absicht neben dem von Ezechiel gezeigten Stadttor Platz gefunden. Der IV., welcher das aus Jesses Wurzel emporsteigende Reis vorhersagt, steht neben der Szene, in der Aarons Stab blüht. Auch der III., welcher von der aus Israel hervorgehenden Rute spricht, erläutert den tiefen Sinn der Blüte des Stabes Aarons. Wie die Vorbilder und Tierbilder beschränken sich also auch die Aussprüche der Propheten nicht auf die Jungfrauschaft Marias, sondern suchen ebenso die Würde ihres Sohnes darzulegen, dem die Mutter ihre Unversehrtheit verdankt.

Phönix, Pelikan und Löwe haben noch keine Beziehung zu Maria, nur das Einhorn ist ihretwegen da. Seine Darstellung wurde im XV. Jahrh. besonders in Norddeutschland sehr beliebt. Man findet sie z. B. auf Tafelbildern und in Altarschreinen zu Doberan, Rostock, Wismar, Rudolstadt, Struppen (Kg. Sachsen), Groß-Kochberg (Sachsen-Meiningen), Tonndorf (Sachsen-Eisenach), Isenhagen (Hannover), Breslau usw.³⁾

Auch die drei anderen Tierbilder wurden, wie Halm in dieser Zeitschrift Sp. 122 gezeigt hat, bald auf Maria umgedeutet. Diese Umdeutung aber geschah nach Julius von Schlosser,⁴⁾ hauptsächlich durch den Verfasser des *Defensorium inviolatae virginis beatæ Mariæ*, den Dominikaner Franz von Reetz, Professor der Theologie zu Wien (1385—1411), der 1421 im Alter von 84 Jahren starb. Galt früher der Pelikan als Bild Christi, der uns durch sein Blut erlöste und nährt, der Löwe als Sinnbild der Auferstehung des Besiegten der Hölle, so hören wir jetzt: „*Pellicanus si sanguine animare fetus apparet, cur Christum ex puro sanguine Virgo non generaret? Leo si rigitu proles suscitare valet, cur vitam a Spiritu Virgo non generaret? Fenix si in igne se reformare valet, cur mater Dei digne Virgo non generaret? Rinoceron si Virgini se inclinare valet, cur Verbum Patris cælici Virgo non generaret?*“ Sind schon diese Umdeutungen weder geistreich noch ansprechend, so erscheint die Reihe neu hinzugefügter Beispiele aus der Tierfabel und aus der Mythologie noch weniger schön. Man wird sie nicht mit Unrecht auf dieselbe Stufe setzen dürfen mit den Spitzfindigkeiten, womit die scholastische Philosophie und Theologie im XV. Jahrh. ihren im XIII. Jahrh. wohlverworbenen Ruhm zum großen Teil einbüßten. Niemand kann diesem freilich harten Urteile widersprechen, nachdem er eine mit solchen Tier-symbolen gefüllte Tafel mit dem oben beschriebenen Flügelbilde des Bonner Museums vergleicht. Zu einer solchen Vergleichung

eignet sich besonders eine Tafel der Galerie zu Schleißheim, welche im wesentlichen übereinstimmt mit einer Tafel zu Stams in Tirol.⁵⁾ Man muß bei ihr die Mitte scharf scheiden von der äußeren Umrahmung. Denn diese Mitte stimmt mit dem Kern der Bonner Tafel überein und mit vielen ähnlichen Tafeln, z. B. mit zwei in St. Lorenz und St. Sebald zu Nürnberg.⁶⁾

Sie ist in dem nebenstehenden Schema durch Linien eingefasst. A bezeichnet das Thema des Ganzen, die Darstellung der jungfräulichen Geburt der Gottesmutter. Maria betet kniend ihren neugeborenen Sohn an, welcher vor ihr auf einem Tuche auf der Erde liegt, weil die Legenden erzählen, sie (oder der hl. Joseph) habe ein Tuch (oder Stroh) auf die Erde gelegt. Dann habe sie begonnen zu beten und plötzlich das Kind vor sich liegen gesehen. In a—d sind die oft erwähnten Vorbilder dargestellt: Moses, Aaron, Gedeon, und Ezechiel, in 1—4 die allhergebrachten Tiersymbole: Der Pelikan, der Phönix, der Löwe und das Einhorn.

	1	5	6	7	11
8	a	b	9		
10	1	2	11		
12	3	A	4	13	
14	c	d	15		
III	16	17	18	IV	

Die Inschrift sagt beim Phönix: *Sie fenix centum annorum igne materialiter renovatur, cur Deus eterno tempore non mensuratur?* Beim Löwen liest man: *Sicut leo catulos clamore resuscitat, sic Pater hominem per Spiritum suum ad vitam gratiæ restaurat.* Beim Einhorn steht: *Sie unicornu in sinu Virginis domatur, cur Deus in utero Mariæ non humiliatur?*

Wie dann in der Bonner Tafel der Maler um den älteren, noch nicht umgedeuteten Kern vierzehn Propheten und zwei Kirchenväter stellt, finden wir hier in I—IV heilige Schriftsteller: Den Evangelisten Johannes, Ambrosius, Albert d. Gr. (oder Thomas von Aquin) und Augustinus, in 5 bis 18 aber Hinweise auf Mariä jungfräuliche Geburt, von denen die meisten der Tiersage entnommen sind.

³⁾ Eine schöne Abbildung der Schleißheimer Tafel bei Schlosser a. a. O., Taf. 17. Über das Bild zu Stams vgl. Münzenberger-Beissel a. a. O., II, 107 f., wo aber mehrere Szenen nicht richtig gedeutet sind, weil die Kenntnis des *Defensorium* noch fehlte.

⁶⁾ Thode, „Die Malerschule von Nürnberg“, (Frankfurt a. M. 1891, Keller) 51. Vgl. den Schein zu Rostock oben Sp. 323 Anm.; Schlosser S. 299; Schulz, „Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria“ in Seemann, „Beiträge zur Kunstgeschichte“ I (1878).

¹⁾ Münzenberger-Beissel, „Zur Kenntnis der mittelalterlichen Altäre Deutschlands“ (Frankfurt a. M. 1885 f.) I, 46, 85, 174, 182, 202 f., II, 150, 158, 161, 178, 180 ff., 188 usw.

²⁾ „Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im spätem Mittelalter.“ Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allh. Kaiserhauses XXIII (1903), 295 f.

In einem Bilde (8) liegt König Ezechias im Bette, während über ihm die Sonne erscheint, deren Strahlen auf der Sonnenuhr zurückweichen (4. Kön. 20, 11). Die erläuternde Inschrift macht die Anwendung: *Si retrogradiente sole vita regis apparet, cur alio opere nature Virgo non generaret?* Weiter nach unten (12) liegt eine reich gekleidete Jungfrau in einer blumigen, von der Sonne beschienenen Landschaft. Die Inschrift sagt: *Augustinus, . . . Si Danae dono auree pluvie a Jove praegnans claret, cur Spiritu sancto gravida Virgo non generaret?* Noch geschmackloser als dieser Vergleich sind manche der zwölf der Tiersage entnommenen Analogien.

5. *Carista si igne nec carne nec alis ardet, cur sola abaque igne Veneris Virgo non generaret?* Der Vogel Carista, welcher nach der Sage unverbrennlich sein soll, schwebt auf einem Berge über einem Feuer.

6. Eine Bärin beleckt zwei ihrer todegeborenen Jungen und gibt ihnen dadurch das Leben. *Si ursus fetus rudes ore formare valet, cur Gabriels ore Virgo non generaret?*

7. In einem Tale liegt ein von Flammen umgebener Turm. *Turris si Lauricia ardore ignis caret, cur igne carnis nescia Virgo non generaret?*

9. Als Gegenbild zu der oben behandelten Szene (8), welche den König Ezechias zeigt, ist ein anderer im Bette liegender Kranker dargestellt. Neben ihm steigt sich der Vogel Kalander, welcher den Kranken anschaut und ihm dadurch Genesung verheißt; denn wenn ein Kranker sterben muß, wendet der Vogel sich von ihm ab. Die Inschrift macht die Nutzenwendung: *Calandria si facile egrum sanare valet, cur Christum Salvatorem Virgo non generaret?*

10. Zwei gehörnte Vierfüßler stehen sich gegenüber. Das männliche Tier macht das weibliche durch Anhauchen fruchtbar. *Bonafa si ore feta a mare claret, cur Angeli ore Virgo non generaret?*

11. *Vultur si parit corpore et ad hoc mare caret, cur mystico spiramine Virgo non generaret?* Ein Vogel brütet zwei Eier aus.

13. In Kappadocien soll eine Stute trächtig geworden sein, weil sie bei Sonnenaufgang gegen den Morgenwind anließ. *Si equa Capadociae (veniu) feta apparet, cur almo flamine Virgo non generaret?*

14. In einem Gehege erblickt man viele Schnecken, welche durch den Tau des Himmels gefüllt, Nachkommen hervorbringen. *Si conchae rose desuper proles fecunda claret, cur vorante Pneumate Virgo non generaret?*

15. Vögel fliegen über einen Fluß, nachdem sie starben und ihr verlorenes Gefieder auf wunderbare Weise wiedererlangt haben. *Ysida si mortua*

se replumare valet, cur abaque viri copula Virgo non generaret?

16. In Irland wachsen aus einem Eichenbaum Trauben hervor. *Vitis si de illice Alvernie (? Iberole) ortum habet, cur vitem veram superne Virgo non generaret?*

17. Nicht nur Trauben wachsen in Irland auf Eichen, sondern auch Vögel, die Karabas genannt werden. *Carbas si de arbore Ybernie nasci claret, cur Spiritus Sancti opere Virgo non generaret?*

18. Ein Strauß hat seine Eier in den Sand gelegt, welche durch die Sonnenwärme ausgebrütet werden. *Si ova strutionis sol excubare valet, cur veri solis opere Virgo non generaret?*

Manche der in jenen Inschriften und Bildern erwähnten Fabeln werden freilich in unechten, selbst in echten Schriften der Kirchenväter und späterer Theologen erwähnt. Einige werden von ihnen vorübergehend und mit Hinweisung auf die Mythologie oder die Sagen der Heiden benutzt, um Glaubenslehren zu erläutern, aber in solche Zusammenstellung und in solche Schlußfolgerungen sind sie erst im XV. Jahrh. gebracht worden. Als Merkwürdigkeiten verdienen sie Beachtung, aber sie bleiben Verirrungen. Es ist bedauerlich, daß Theologen im XIV. und XV. Jahrh. so törichte Fabeln als Tatsachen hinnehmen und daraus die immer wiederholte Schlußfolgerung ziehen: *Cur Virgo non generaret?* Und doch sind die Beispiele und Fabeln des Schleißheimer Bildes noch nicht die ungeschicktesten. Eine Miniatur zu Wien und manche Blockbücher bieten noch Schlimmeres.⁷⁾

Wie viel edeler ist alles in den Gemälden zu Neuwerk und Bonn, von denen wir ausgingen. Wie viel mehr Poesie liegt in jenen, besonders in Belgien und Frankreich um 1500 beliebten Bildern, in denen Maria ohne ihr Kind erscheint, umgeben von ihren Symbolen: der auserlesenen Sonne und dem schönen Mond, dem Meerestern, der Pforte des Himmels und dem Turm Davids, der Zeder, Lilie und Rose, dem verschlossenen Garten und der versiegelten Quelle!

Das sind Darstellungen, welche sich auf die Heilige Schrift stützen, deren Kern richtig ist und die stets Wert behalten.

Luxemburg.

Steph. Beissel, S. J.

⁷⁾ Schlosser a. a. O., Taf. 16 f., S. 304 f.

Kunstsymbolik.



Es gibt mitunter Geistliche, Künstler und vor allem Baubeamte, welche symbolische Darstellungen an kirchlichen Gebäuden, Gefäßen und Geräten mit einem stillschweigenden Lächeln und Achselzucken betrachten, z. B. wenn die Polychromie in Kirchen durch den Hinweis auf die Farben im himmlischen Jerusalem begründet wird. Es möge nun im folgenden kurz die Berechtigung, die Arten und die Grenze der kirchlichen Symbolik hervorgehoben werden.

1. Es darf wohl als überflüssig betrachtet werden, das Wort symbolisch und den Unterschied zwischen Symbol und Symbolik eigens zu besprechen; die deutsche Sprache hat nicht unpassend das Wort Sinnbild. Wer den sinnbildlichen Charakter der christlichen und kirchlichen Kunst verneinen will, hat die Stelle im Römerbriefe 1, 20 noch nicht genug beherzigt, in welcher der Apostel Paulus lehrt: „Das Unsichtbare an Gott ist seit Erschaffung der Welt in den erschaffenen Dingen kennbar und sichtbar, nämlich seine ewige Kraft und Gottheit.“ Das Universum ist demnach ein Bilderbuch, ein Anschauungsunterricht zur Kenntnis des Schöpfers selbst. In Gott besteht Einheit des Wesens und eine Dreifaltigkeit der Personen. Diese Proprietäten Gottes müssen sich auch in den geschaffenen Dingen zeigen und finden sich wirklich; denn wie ist es sonst erklärbar, daß in den Knochen der menschlichen Hand sowie in den Zweigen der Bäume und sogar in jedem Baumblatte das Gesetz 3 : 2 sich befindet: die Zahl 3 symbolisiert die Einheit, 2 Vater und Sohn und das letzte Drittel den hl. Geist, welcher vom Vater und Sohn ausgeht. Wer erklärt ohne Annahme dieses ewigen Gesetzes, daß in der Malerei neben Licht (Weiß) und Schatten (Schwarz) nur 3 Grundfarben bestehen? Alle Harmonien eines Palästrina, Mozart und Richard Wagner bauen sich auf dem Dreiklang auf, welcher in einer unendlichen Reihe von Umkehrungen sich immer wieder findet. Kardinal Bellarmin, in seiner Himmelsleiter, Bischof Galura in seinen Betrachtungen, Bouillierie in seinen Sinnbildern, Bridgewater in verschiedenen veranlaßten Schriften, König, Köstlin, Weber Joseph Michael (1899) haben die Spuren, welche Gott der äußern Natur eingedrückt hat, weiter verfolgt und dargelegt.

Wer eine ideale Weltanschauung festhalten will, muß auch der Kunst das Recht auf symbolischen Inhalt zuerkennen. Christus selbst bedient sich in seinen Reden sehr oft bildlicher Sprache und redet von einem Abendmahl, von Talenten, Arbeitern im Weinberge und wird auf solche Weise Begründer der kirchlichen Symbolik; denn die Mittel der redenden Kunst müssen auch der plastischen gegönnt sein. In Jonas ist ein Vorbild der Auferstehung Christi, im ganzen alten Testament ein Schatten des neuen,¹⁾ im Vorhang des jüdischen Tempels das Fleisch Christi zu erblicken²⁾ usf.

Wie unbillich ist es also, alle symbolische Sprache aus der Kunst verbannen zu wollen! Ein römisch-katholischer Kult ist gar nicht ohne Symbolik zu denken. Sobald ein Priester nur die Hände faltet, hat er schon in den gekreuzten Daumen das Kreuz Christi vor Augen und ebenso, wenn er sie bei der Oration ausbreitet, ahmt er Christum den Gekreuzigten nach.³⁾ Steht er bei den Orationen, so zeigt er sich als den Mittler zwischen Gott und den Menschen und macht er eine Kniebeugung, so bekennt er seine Demut und seine Verehrung. Es wird kaum möglich sein, ohne Akkommodation, d. h. ohne Symbolik nur ein einziges Meßformular zu erklären; sogar der gewöhnliche Tischsegnen *Mensae coelestis* — *Ad coenam* — spricht schon einen höhern symbolischen Gedanken aus. Niemand, welcher von diesem Geiste der Liturgie durchdrungen ist, findet es fremdartig, daß dem Hahne auf der Spitze des Kirchturms bis herab zum Grundsteine, ja allen Teilen des Gebäudes ein symbolischer geheimer Gedanke innewohnt.

Schon die Heiden kannten die symbolische Sprache der Kultgebäude. Vitruv, ein Architekt zur Zeit Christi, gibt in seinem Werke *de architectura*⁴⁾ an, der dorische Baustil gebühre den kriegerischen Gottheiten, der Minerva, dem Mars, Herkules; der korinthische eigne sich für die lockeren Gottheiten Venus, Flora, Nymphen und der jonische den ersten Göttern wie Juno und dem Vater Liber. Wie schön stimmt diese Symbolik zum Charakter der einzelnen Stile! Auch den Werken der Plastik

¹⁾ Hebr. 8, 5.

²⁾ Hebr. 10, 20.

³⁾ Tertull. *de orat.* c. 14.

⁴⁾ Lib. I c. 2.

legten die Heiden symbolische Attribute bei, z. B. hat Diana einen Hirsch, Apollo eine Kithara und Askulap eine Schlange, der Horus seinen Sperber. Man darf sich daher nicht wundern, daß auch im Christentum, nachdem Christus in seiner bilderreichen Sprache mit seinem Beispiele vorangegangen war und nachdem die vorchristliche ägyptische und griechische Kunst Symbole in ihren Werken hinterlegt hatte, von den ersten Jahrhunderten die symbolische Sprache sehr beliebt war. Unter den apostolischen Vätern ragt in dieser Beziehung der sog. Barnabasbrief hervor, und im zweiten Jahrhundert überträgt die Alexandrinische Schule die allegorisierende, d. h. symbolische Auslegung schon auf die gesamte hl. Schrift. Im dritten Jahrhundert verlangen die apostolischen Konstitutionen, das Kirchengelände schau gegen Osten, sei langlich und gleiche einem Schiffe⁵⁾ und beim Gebete sollen die Gläubigen gegen Sonnenaufgang sich wenden, weil das Paradies gegen Aufgang gelegen gewesen sei! Man darf ohne Bedenken sagen, daß den Christen der ersten Jahrhunderte die symbolische Sprache in Kult und in der Kunst viel geläufiger war als den Christen des XX. Jahrhunderts. Um das Jahr 140 n. Chr. entstand schon der griechische Physiologus, und aus den Schriften des hl. Augustinus stellte man einen Clavis symbolischer Deutungen zusammen, bekannt und veröffentlicht von Pitra unter dem Namen Melito von Sardes.⁶⁾ Eine ähnliche Schrift stammt um die Mitte des fünften Jahrhunderts von Eucherius, Bischof von Lyon. Ausgebildet wurde die Symbolik im Mittelalter durch die Liturgiker Isidor Hispal, Rhabanus Maurus, Honorius von Autun, Sicard von Cremona und den Bischof von Mende, Durandus in seinem *Rationale officiorum*. Es ist nicht zu leugnen, daß vom XVI. Jahrh. die Symbolik aus der Kunst mehr verschwand und heutzutage etwa noch einen Namen Jesu, Maria, Pelikan, Lamm, das Herz Jesu, Palme und dergl. umfaßt; allein das Tridentinum billigt diesen spärlichen Gebrauch nicht, sondern verlangt, daß die Gemüter der Gläubigen durch diese sichtbaren Zeichen der Religion und Gottesfurcht zur Betrachtung der so erhabenen Dinge, welche im hl. Meßopfer verborgen sind, angeeifert werden.⁷⁾ Es klingt wie ein Hohn, gerade die meisten altchristlichen Symbole aus der Pflanzen- und Tierwelt sich mehr in den

⁵⁾ Const. ap. II, 57.

Namen der Gasthäuser (Adler, Löwe, Engel, Kreuz, Lamm) erhalten hat als in den Kirchen.

Wer nach dieser geschichtlichen Entwicklung der kirchlichen Symbolik noch ihren Bestand und ihre Berechtigung leugnen will, muß der Kunst nach Ansicht einzelner Formalästhetiker den Inhalt selbst absprechen und ihren belehrenden Zweck in Frage stellen; dagegen aber spricht der Begriff der Kunst überhaupt als Ausdruck von Ideen und der Gebrauch, welchen auch die moderne Pädagogik von der Anschauungsmethode macht.

2. Die Schriftgelehrten unterscheiden einen 4fachen Schriftsinn, einen Literal-, allegorischen, anagogischen, tropologischen Sinn. Dieselben Kategorien lassen sich auch in der kirchlichen Kunst auf das ganze Kirchengelände und auf die einzelnen Teile anwenden, z. B. das Altarkreuz erinnert uns an den Kreuzestod Christi (Literalisinn), ermahnt zum Glauben an Christum den Gekreuzigten (allegorisch) und an unsere Abtötung (tropologisch) und an unsern Sieg in Christo (anagogisch).

3. Wenn es nach dem Gesagten große Unkenntnis verrät, alle Symbolik aus der kirchlichen Kunst verbannen zu wollen und bei Neubauten oder Restaurationen nur den kunstgeschichtlichen archaischen Standpunkt geltend zu machen, so muß doch auf der andern Seite gewarnt werden, die Symbolik nicht zu übertreiben und nach Art der mittelalterlichen Liturgiker an alle Kleinigkeiten und an jeden Schnörkel einen oder lieber noch mehr Gedenkzettel zu heften, deren Schrift und Inhalt niemand mehr zu entziffern versteht. In der Mathematik gilt das Gesetz: Zwei Dinge, welche einem dritten gleich sind, sind auch unter sich gleich. Diesem Gesetz muß auch jedes Symbol unterliegen, mit andern Worten: Es muß ein dritter Vergleichungspunkt (*tertium comparationis*) vorhanden sein, z. B. Christus erleuchtet (Joh. 1, 9) und das Licht erleuchtet; daher kann Christus einfach Licht genannt werden und die Altarkreuz symbolisiert Christum, das Licht. Man kann vielleicht sagen, daß die kirchliche Symbolik gerade deshalb in gewissen Kreisen in üblen Verfall gekommen ist, weil sie in Künstelei ausartete und unverständlich wurde. Daher soll der Vergleichungspunkt nicht allzusehr im Dunklen liegen.

München.

Andreas Schmid.

⁶⁾ Näheres Tubinger Quartalschrift 1896 S. 628 ff.

⁷⁾ Sess. 22 cap. 5.

Ein Rückblick auf die „moderne Kunst“

in der internationalen Kunstausstellung zu Düsseldorf 1904.

In unserer Seele, dieser tiefen, verborgenen Welt, schläft unter andern eine sehr wirksame Kraft, die Bildnerin der Gestalten.

Sie wirkt in der Kraft, sie wirkt in der Macht, mit der der Schöpfer wirkt. O erschüfe sie also immer auch mit seiner Weisheit, mit seiner Güte, mit seinem Verstande! Ihr gebt uns geistige Welten; ihr heißt uns lieben und hassen, Dichter, darstellende Künstler! Laßt uns nur das Wahre, das Gute lieben, und bewahrt uns vor dem Schattenreiche Platons. Was haben wir gestündigt, daß wir durch euch wie Ixion, Sisyphus und Tantalus gequält werden müssen? Schafft heilbringende Gestalten, göttliche Bilder!

O wer den Ring, den Ring der Göttin hätte. Der jeden Wahn verseucht, der freundlich trägt, Vor dem der falschen Kunst, der Gorgonette. Die Larv' entfällt, die schädlich uns vergnügt. Den Ring, in den sich an der Annut Kette Das Innigste zum Innigsten sich füget; Er würde, frei von Dunst und Zauberbänden, Nur Wahrheit schön, nur hold die Güte finden.“

I.

(Früchte aus den sogenannten goldenen Zeiten des achtzehnten Jahrhunderts. Von Johann Gottfried von Herder (1767—1803). Herausgegeben von Johann Georg Müller. Stuttgart und Tübingen, 1830. S. 138 u. w.)



ORAZ, der in seiner Epistel an die Pisonen schon in den einleitenden Worten des Malers gedenkt, gestattet uns hierdurch, das, was er vom Dichter verlangt, auch auf den bildenden Künstler anzuwenden. Seine Anschauungen sind aber keineswegs neu, und wie sie in der griechischen Kunst fort und fort herrschend geblieben, und, wie Jungmann in seiner Ästhetik¹⁾ sagt, auch in Rom unbestrittene Geltung hatten, und zwar gerade während der Blütezeit der lateinischen Literatur, so treffen wir sie allenthalben, wo nur irgendwo die Künste im Kulturleben der Völker zu nachhaltigem Erlühen gelangten. Deshalb können auch wir hier das Begehren eines Horaz und jener übrigen, in Kunst und Wissenschaft maßgebend gewordenen Männer nicht unbeachtet lassen, wenn wir zu objektivem Urteile über die uns heute dargebotenen Werke gelangen wollen.

Zweck der Kunst war jederzeit: die Gemüter für das Große und Edle, das Gute und Schöne zu begeistern, religiöse und sittliche Ideen zu wecken und mit Enthusiasmus für

¹⁾ Bd. II, »Die schönen Künste«, S. 162 (Freiburg im Breisgau, 1886).

den Ruhm des Vaterlandes zu erfüllen! Niedrig dachte niemand von der Kunst, was schon Horaz in besagtem Briefe an Calpurnius Piso und dessen Söhne (v. 406) mit dem warnenden Worte ausspricht:

„damit du über deine Liebe zur Muse mit der goldenen Lyra nicht irrdest.“

Deutlicher noch äußert sich der uns in der Zeit und als Christ näher stehende Leibniz²⁾ über Zweck und Ziel der Kunst. Er sagt: „Wozu liest man oder hört man die Darstellung historischer Tatsachen, als um das Bild derselben in seinen Geist aufzunehmen und es zu bewahren? Aber die auf solche Weise gewonnenen Bilder werden nicht bloß schnell wieder verwischt, sondern sie sind auch keineswegs immer ganz deutlich und lichtvoll. Unter dieser Rücksicht muß uns die Malerei und die Skulptur als ein besonders wertvolles Geschenk Gottes gelten. Denn diese zwei liefern uns bleibende Bilder, in welchen sie die Erscheinungen in genauer und lebendiger Darstellung, die sich überdies noch durch ihre Schönheit empfiehlt, zum Ausdruck bringen: und indem wir diese Bilder betrachten, frisken sich die inneren Bilder in unserem Geiste wieder auf und prägen sich, wie dem Wachse das Siegel, der Seele tiefer ein. Wenn nun aber hiernach die Schöpfungen der bildenden Kunst so vorteilhafte Wirkungen hervorbringen, auf welchem Gebiete haben wir dann mehr Grund, diese Künste zu verwerfen, als auf demjenigen, wo uns an erster Stelle daran liegen muß, daß die Bilder in unserer Seele so dauerhaft und so wirksam seien als möglich, das heißt dort, wo es sich um die Förderung des religiösen Lebens handelt und um die Verherrlichung Gottes? „Muß ja doch überhaupt immer, wie bereits früher hervorgehoben wurde, der Wert und die praktische Bedeutung einer jeden Kunst und Wissenschaft vor allem darin sich bewähren, daß sie dazu dient, Gott den Herrn zu verherrlichen.“ — Und wenn wir, um nichts zu versäumen, und — um auch „modern“ zu sein — nach den Bestimmungen Umfrage halten, nach denen in früheren Zeiten wahrhaft große Künstler ihre Werke geschaffen, dann hören

²⁾ M. s. Jungmann an ob. Stelle, S. 165.

wir ausnahmslos: „Einheit in der Durchführung des Gedankens“ — „Vereinigung aller Teile zu einem vollendet schönen Ganzen“ — und „sorgfältige Bewahrung und Inachtnahme des einem jeden Einzelnen Zukommenden — bei höchster technischer Vollendung“ — verlangen. Wir finden aber bei unseren „Modernen“ keine dieser Forderungen erfüllt, ja, nicht einmal den Versuch gemacht, diesem Begehren, auch nur nahe zu kommen. Die allererste dieser Forderungen: der Gedanke! fehlt gar in so auffälliger Weise, daß dies Fehlen einer zum Ausdruck gebrachten Idee gleichsam zur Signatur wird. Denn man wird doch wohl nicht im Ernste geltend machen wollen, daß zum Beispiel ein weiblicher Halbakt — weil „Eitelkeit“³⁾ genannt — einem höheren Verlangen entspreche. Daß es die Bezeichnung allein nicht tut, beweist gewißlich ein „Triptychon“ genanntes Werk, welches Sprachgebrauch und Herkommen in der Kunst entgegen,⁴⁾ etwas wesentlich anderes finden läßt, als die Katalogbezeichnung⁵⁾ zu erwarten berechtigt! Auch ändert es nichts an der Tatsache, wenn etwa ein Gegenstand, der kleinere Verhältnisse bedingt, in großen Dimensionen dargestellt wird. — Ob nun dies Fehlen jeder höheren Idee auf Indolenz oder Ignoranz zurückzuführen ist, bleibe hier unentschieden, es genügt die Bestätigung eines erschreckend geistigen Tiefstandes. Es tritt aber zu dieser bedauerlichen Erscheinung noch ein weiteres erschwerendes Moment, denn wir vermissen schmerzlich das, was Horaz als das Erziehlche in der Kunst für den Menschen bezeichnet. Heißt doch der Dichter die Künstler in seiner ersten Epistel an Augustus sogar: „Tempelhüter der Tugend“ (Aeditus virtutis;⁶⁾ und macht sie

³⁾ Nr. 1023 des Kataloges.

⁴⁾ Der Ausdruck, der, wir wiederholen, hier für profane Werke durchaus nicht gebräuchlich ist, bleibt nur eine Nachahmung unserer westlichen Nachbarn, die aber mit „Triptyque“ keineswegs einen Titel geben, sondern nur die Dreiteilung andeuten, wie dies z. B. der Katalog des Salon von 1903 deutlich macht. Es sei dafür an die Bilder von „Thomas (A. V.) Musique, Danse, Poesie (Triptyque pour l'Hôtel de Ville de Tours), pag. 49 und pag. 108: Faux-Froidure M^{me} E) La vie des roses, triptyque“ — erinnert

⁵⁾ Nr. 1371.

⁶⁾ M. a. „Des Quintus Horatius Flaccus Briefe über die Dichter und die Dichtkunst der Römer, an den Augustus, Florus und die Pisonen.“ Erläutert von Johann Friedrich Haberfeldt, Pfarrern zu Neukirch

gewissermaßen zu Priestern, deren Amt es ist, das Heiligtum im Menschen zu bewahren: es zu eröffnen und zu schließen, es zu reinigen und zu schmücken und vor jeder Art Entweihung zu behüten. Treffend erinnert Haberfeldt hierbei an die schöne Stelle aus des Euripides „Jon“, des Sohnes Apollons und der Kréusa, des attischen Königs Erechtheus Tochter, wo er der Szene gedenkt, in der Jon, begleitet von Tempeldienern, auftritt.⁷⁾

im Meißnischen usw. (Leipzig. 1802.) Band IV. S. 115, v. 230.

⁷⁾ 82) „Siehe da strahlt mit dem glänzenden Wagen mein Helios schon über dem Erdkreis, und die Sterne entflieh'n vor dem himmlischen Feur

in die heilige Nacht.

Unerstigliche Höhn' des Parnassos empfah'n,
umleuchtet zuerst vom flammenden Rad,
das den Sterblichen tagende Fröhlichkeit,
Von der trockenem Myrt' aufwaltet der Rauch
zum Tempelgesims;

90) und die Delpherin singt sitzend auf heiligem Dreifuß den Bescheid dem hellenischen Volk, den ihr zuflüsterte Phöbos

(Zu seinen Begleitern.

Auf! ihr delphische Diener Apollons,
zur silbernen Flut Kastalias eilt,
und wenn im rein hinsprudeinden Tau
ihr gewaschen euch habt, dann tretet hinein,
und bewachtet den Mund andächtig, damit
nur heilsames, Heil weissagendes Wort

100) den Befragern des Gotts von eueren Lippen ertöne.

Ich aber, das ist mein Tagwerk stets
Von Kindheit an, will säubern Apolls
Vorhöfe nunmehr mit Lorbeerreis
und geweitem Gebund,⁸⁾ und den Estrich naß
anfuchten, und auch des Gögels Schwarm,
welcher die göttlichen Weigaben verletzet,
mit meinem Geschoß wegschleuchen; denn ich,
der mutterlos und auch vaterlos ist,

110) diene den nährenden

Altären Apolls mit Ergebung.

— — — — —
— — — — —
— — — — —

Der Dienst, o Phöbos, ist schön,⁹⁾
den vor deinem Palast ich dankbar

130) üb' am weissagenden Stuhl.

Ich preise mein Dienstlos,
Das Göttern frohen mich läßt,
nicht Sterblichen, Unsterblichen nur,
und in rühmlicher Dienstarbeit
werd' ich nicht müde.

— — — — —
— — — — —
— — — — —

⁸⁾ Wie aus Vers 120 erhellt, ein aus Mythen gebundener Besen.

⁹⁾ Hierbei erinnert zutreffend der Übersetzer Gustav Ludwig Piarrer in Malsheim, (Stuttgart, 1845) an die Verse 2, 3, 5 und 11 des 81. Psalmes.

Hier, im Kunstpalaste, scheinen aber im Gegensatze zu den Anschauungen eines Euripides und Horaz gar viele der ausgestellten Werke weniger zur Behütung und Bewahrung des Heiligtumes im Menschen, als vielmehr zu dessen Verunreinigung und Entheiligung bestimmt zu sein. Wenn wir die sich hier breit machende Richtung kurz charakterisieren sollen, dann können wir dies nicht besser als mit dem Worte Joseph Jouberts (1754—1824): „Um verdorbenen Völkern zu gefallen“, sagt er, „muß man ihnen Leidenschaften schildern, die ebenso ungeordnet sind, wie ihr eigenes Leben; die Seelen solcher Völkerschwächen nach Exzessen. Das ist die Signatur des gegenwärtigen Verismus. Wo Anmut und Heiterkeit gänzlich fehlen, gibt es keine schönen Künste mehr.“ ein Wort, auf das F. X. Kraus schon im Jahre 1896 im ersten Bande seiner Essays aufmerksam gemacht zu haben das Verdienst hat. Des weiteren wollen wir noch mit Rücksicht auf die mit Verwirrung bedrohenden Verrirungen in der Kunst auf einen Ausspruch Richard Pohls^{a)}: verweisen, der in Betrachtung „der modernen Oper bis Richard Wagner“ sagt: „... Wo der platte Naturalismus, die ungezügelte Genußsucht, der Mangel an Phantasie und Idealität herrschen, kann die Kunst niemals gedeihen“ . . .

Wir stehen heute aber vor einer weitaus größeren Gefahr, als sie Joubert und Pohl auch nur ahnen konnten, ungeachtet letzterer schon in der erwähnten VI. Vorlesung bemerkt: „Schon längst führten auf der abschüssigen Bahn die prickelnden Rhythmen zum

144) Doch jetzt will ich absteig'n vom
Lorbeergeschleif,
und aus goldenen Schöpfgefäßen noch
Erdflut gießen,
welche hervorquillt aus
Kastalias Strudeln,

150) tropfendes Naß sprengend,
ich, der vom Bett rein^{***)} stieg.
Möcht' ich niemals, o Phöbos,
aufhören, dir also zu dienen,
oder aufhören mit besserem Glücklos!
— — — — —
— — — — —

^{a)} Die Höhenzüge der musikalischen Entwicklung. (Leipzig, 1888.) S. 345.

^{***)} Rein von sündlicher Befleckung nahe der Jüngling seinem Morgengeschäft. D. O.

Gassenhauer, wie die Quadrille zum Cancan.“ Und weiter warnend zeigt er, wie die Frivolität, die Bürgerrecht erlangt, selbst solide und vernünftige Leute im Taumel mit fortgerissen, und gar schon bis zur Gemeinheit herabgesunken sei.

Wie würden diese Männer aber erst heute sprechen, die doch gewiß frei von der leinsten Anwendung zur Bigotterie geblieben sind? Es sind aber immerhin Christen, und um der größeren Deutlichkeit wegen wollen wir daher Heiden und Nichtchristen hören. Würde wohl Plato in seinem Staate⁹⁾ die Schaulstellung solcher Werke geduldet haben? Hat er es etwa nicht deutlich ausgesprochen, wofür die Staatsgesetze zu sorgen hatten? Und wie erhaben sind die Lehren seines großen Lehrers, den die Pythia für den edelsten, gerechtesten und weisesten der Menschen erklärte! Galten ihm doch schon die alles Unedle und Gottlose verhinndernden Staatsgesetze als Offenbarungen des göttlichen Geistes vermittelt der menschlichen Vernunft, wie wir besonders aus Xenophons Memorabilien ersehen; für ihn gab es neben diesen geschriebenen Gesetzen aber noch ungeschriebene, welche überall gelten und die Götter in die Herzen der Menschen gelegt, damit Eltern und Lehrer — Künstler und Dichter¹⁰⁾ — sie in die empfänglichen Herzen der Kinder einpflanzen, um so ihre Ausföhrung und Vererbung zu

⁹⁾ De leg. 1. 2. Steph. 856 a. d. Bip. 8, p. 65. „Wo also in einem Staate gute Gesetze herrschen, wird da die Kunst in Scherz und Ernst volle Freiheit haben? Wird da der Künstler die Kinder seiner weisen Mitbürger und die gesamte Jugend lehren dürfen, was immer ihm Vergnügen macht, gleichviel, ob er sie dadurch für die Tugend heranbildet oder sie für die Liederlichkeit erzieht?“

¹⁰⁾ Man sehe Epist. I, »Ad Augustum« V. 126 bis 138. — Herder kommt in seinen Betrachtungen »Zur Religion und Theologie« (16. Teil der Gesamtausgabe vom Jahre 1830. Abschnitt IV, 18 u. 19. S. 62 u. w.) zu näheren Erörterungen des 32. Verses — Kap. 10 — des I. Korinth. Briefes: „Gebet nicht Ärgernis, weder den Juden, noch den Heiden, noch der Kirche Gottes“ — und sagt: „... Jene himmlischen Genien, schamhafte, reine und edle Geister, die selbst sich vor Gott verhüllen, sie, die sein Angesicht schauen und nur den reinsten Anblick lieben, sie, deren Gegenwart wir auch bei Kindern scheuen sollen, daß ihr Auge mit keiner Geberde geirrt werde, sie sind die unsichtbaren Zuschauer, Teilnehmer und Wächter unserer Versammlung . . . Die öffentliche Schamhaftigkeit wird als ein Schmuck des Himmels, als ein Wohlgefallen der Engel empfohlen.“

sichern. Denn „es kommt nicht vor“ — so lesen wir auch in den „Altindischen Sprüchen“¹¹⁾ — „dafs ein anderes gesät würde und ein anderes aufginge: der Same, der gesät wird, der geht auch auf.“ Was aber soll wohl aus dieser Drachensaat, die hier in die breiten Massen des Volkes hineingesät worden ist, aufgehen?

Entschiedener noch als Sokrates und Plato äußert sich der Stagirite, der große Lehrer des großen Alexander. Sokrates war das sittliche Handeln Folge der vernünftigen Einsicht, Aristoteles stellte aber den Grundsatz auf: daß zum Lernen auch das Üben kommen müsse, und daß Erziehung zu guten Sitten durch das Gesetz frühe gute Gewöhnung vorangehen müsse, wenn der Unterricht über das Sittliche fruchtbringend sein solle.¹²⁾ Alle verschiedenen Bestrebungen des Menschen umschließen und beziehen sich bei Aristoteles nur auf einen Begriff: die Glückseligkeit.¹³⁾ Die Glückseligkeit aber, welche in einer mit den erforderlichen Hilfsmitteln ausgerüsteten erfolgreichen Tätigkeit während unseres Lebens besteht, gründet sich wesentlich auf Tugend. Wenn daher das Streben der Gesetzgeber dahin gerichtet bleibe, die Bürger durch Übung und Gewöhnung zu veredeln,¹⁴⁾ so sei nach Kräften darauf hinzuwirken, gleich, von früh an¹⁵⁾

¹¹⁾ von Otto Böhtlingk. (St. Petersburg, 1865.) Bd. I, S. 23. — Es ist dies übrigens ein eben so vorbereitetes wie den Urzeiten angehörendes Wort. Auch Paulus gebraucht es in seinem Briefe an die Galater (6, 7): „Denn was der Mensch sät, das wird er ernten.“

¹²⁾ »Ethik an Nikomach.« X, 10. Reichere weitere Quellen bei Dr. Friedrich Cramer: »Geschichte der Erziehung und des Unterrichts im Altertum« (Elberfeld, 1838). Bd. II, S. 426.

¹³⁾ Seneca (De vita beata 4. 3) sagt: „Das glückselige Leben ist ein freier und hochgesinnter Geist, furchtlos und standhaft, . . . dem das Sittlichgute das einzige Gut und das Sittlichschlechte das einzige Übel ist, alles übrige dagegen ein nichtiger Wust von Dingen.“

¹⁴⁾ »Eth. an Nik.« II, 4. III, 11 u. 5, II, 1.

¹⁵⁾ ebend. II, 1 sub fin.

Auch fordern hierzu mit freundlicher Mahnung die altindischen Weisen mit dem trefflichen Worte auf:

„Wem nur einmal ward beachieden
Wahres Heil und Seelenfrieden
Durch Erfüllung seiner Pflicht;
Wer der Tugend sich ergeben,
Opfert lieber Glück und Leben,
Aber seinen Vorsatz nicht!“^{*)}

^{*)} Die Sprüche des Bhattribarī: aus dem Sanskrit metrisch übertragen von P. v. Bohlen (Hamburg, 1835) S. 100.

die Jugend so zu gewöhnen, weil nur durch das Vollbringen vieler tugendhaften Handlungen die Tugend¹⁶⁾ selbst erlangt werden könne.

Pindaros singt daher jenen Tugendbehütern, himmelsegneten Hand beglückenden Männern mit den Worten unsterbliches Lob:

„Denn jene lieb'n des Schönen Lust. — Von der Gottheit werden Sterbliche weis' und groß.“
(Olymp. Ges. IX, 30.)

Vergeblich halten wir aber in dieses Kunstpalastes Räumen unter den „Modernen“ Umschau, etwas von jener Kunst zu erblicken, die Pindaros mit den Worten feiert:

b) „Süße Kunst, noch spät des Ruhms
Weckerin und hochehrhabener Tugend das
treueste Pfand; — (Olymp. Ges. X.)

nach jener Kunst, die durch das Schöne erhebt und zum Guten stärkt, und die in ihren Schöpfungen Göttliches ahnen läßt. Dafür finden wir aber leider alles, was uns auf das Bitterste enttäuscht, da schon die gewählten Motive, ganz abgesehen von der durchaus unzureichenden Ausführung, selbst die Absicht, zu Höherem zu führen, ausschließen. — Ob man denn gar nicht mehr beachtet, wozu die Weisen des Altertums auffordern? Sagt doch Seneca:

„Laßt uns den Göttern folgen, soweit die menschliche Schwäche es gestattet.“
(De beneficiis lib. VII, I, 1, 9.)

und wiederum:

„So weit es möglich ist, bilde in dir die Gottheit nach!“
(De vita beata 16, 1, 9.)

Nicht minder bleiben die Verse zu erwähnen, welche wir den »Indischen Sinnpflanzen und Blumen zur Kennzeichnung des indischen, vornehmlich tamilischen Geistes«, herausgegeben von K. Gaul (Erlangen, 1865) Abschnitt 14, S. 62 entnehmen:

„Ehr' erwirbt dir Sitte; drum denn ehre
Mehr die Sitte, als dein Leben selbst.
Adel ist es — edle Sitte halten;
Tadel-voller Wandel — Pobela Art.“

¹⁶⁾ In jenem Juwel der »Indischen Literatur: »Sawitri«, welches in der herrlichen Schlutastrophe ausklingt:

„Glückselig wird man immerdar
dich preisen, Segenspenderin;
und wo man Frauentugend rühmt,
sei Sawitri zuerst genannt“

ebenhier vernehmen wir von Sawitri im Wechselgespräche mit Jama, dem Fürsten der von dieser Welt Geschiedenen, die trefflichen Worte:

„. . . ., denn die Weisen nennen
die Tugend ihren Schutz und ihre Wohnung.
Bei Guten ist die Tugend drum das Erste.“

— — — — —
— — — — —

ein Verlangen, das der Menschheit großer Lehrer mit dem Ausdrucke begründet:

„als ob der Weise — wie ja der Grieche seine Künstler hieß!“ — etwas anderes wäre als ein Erzieher des Menschengeschlechtes“

(Epist. morales ad Luciliūm 89,13.)¹⁷⁾

Diesen herrlichen Aussprüchen Senecas sind aber längst andere vorausgegangen, wie die sogenannten „Goldenen Sprüche des Pythagoras“¹⁸⁾ bestätigen, und daß auch Pythagoras an den unversiegbaren Brunnen des Ewigen geschöpft, beweisen genugsam die Literaturen aller diesem noch vorausgegangenen alten Kulturvölker, die sich zu erhabener Schöne in den gesammelten Aussprüchen des alten Testaments entfaltet zeigen, wie sie im „Neuen“ Vollendung und Verklärung fanden. Wenn ich dann auf ein mir vorliegendes Buch schaue, welches die Aufschrift trägt:

„Alles ist Euer,
Ihr aber seid Christi.“¹⁹⁾

und gleich auf den ersten Seiten die Worte lese:

„Timele Deum!“ heißt der Quell des Schönen“,

¹⁷⁾ M. s. »Untersuchungen über den Beginn der Ömalerei« usw. von Franz Gerh. Cremer (Düsseldorf, 1899). S. 228, Anmerk. 245.

¹⁸⁾ Diese Stellen sind nach Haases Textausgabe angeführt. (Teubner, Lipsiae 1893—95.) Man sehe hierzu »Seneca-Album« von B. H. Betzinger. (Freiburg im Breisgau, Herdersche Verlagshandlung 1899.)

¹⁹⁾ — — — — —

Zum Schädlichen laß nie die Sinne, die Gedanken,
Den Willen, den Geschmack, den Leib, die Füße
wanken!

Die Augen schließe nie zum Schlaf, als bis die
Frage

Geschehn ist: Was hab' ich an diesem ganzen Tage
Getan? Hab' ich auch wohl nur eine Tat ver-
stumt?

Der Schläfer schläft nicht gut, der seine Sünde
träumt!

Ist Böses wohl geschehn? Ist Gutes unterblieben?
Die Götter können dich, du selbst kannst dich
nicht lieben!

Sag's deinem Herzen, schilt auf jeden bösen Trieb,
Tu dieses Gute heut, das gestern unterblieb!
Hast Gutes du getan, hast Böses du vermieden?
Sag's deinem Genius, und sei mit dir zufrieden!

(Aus dem Griechischen von Gleim.
Halberstadt, 1786, S. 12 u. w.)

²⁰⁾ »Vorträge und Abhandlungen über das Verhältnis der Kunst, besonders der Poesie, zur Offenbarung.« Von D. Julius Dieselhoff. (Kaiserswerth a. Rh. Verlag der Diakonissen-Anstalt, 1897.) — S. VII.

dann will mir scheinen, daß im Kunstpalaste manchen Werkes Aufschrift Dantes Worte wiederholen müßte:

„Per me si va tra la perduta gente!

Lasciate ogni speranza voi ch'entrate.“²¹⁾

In Betrachtung solcher Aussprüche müssen uns aber die durch die „Modernen“ gebotenen Werke einer gottentfremdeten, guter Sitte Hohn sprechenden Kunst gleichsam wie Verhöhnung und Spott auf alle höheren Bestrebungen und Ziele des Menschen erscheinen. Ebdarum ist es auch an der Zeit, ein ernstes Wort zu reden; handelt es sich doch nicht um das Verfehlen eines Einzelnen, sondern um die Verführung der Massen. — Seneca nennt daher die Künstler Wahnsinnige, die mit ihren Fabeln von den Leidenschaften der Götter die Leidenschaften der Menschen nähren²²⁾ (De brevitate vitae 16, 5), und Tempelfrevler, die ob ihrer Beleidigung der Gottheit der Strafe nicht entgehen werden. (De benefic. lib. VII. 7, 3; de vita beata 26, 5.) „Tauschet euch nicht!“ schreibt ja auch Paulus an die Galater (6, 7), „Gott läßt seiner nicht spotten!“ —

Diese Mahnungen und Warnungen sind von solcher Klarheit und Deutlichkeit, daß eine auf sie gegründete Kritik wahrlich keiner weiteren Begründung, geschweige denn einer Rechtfertigung bedarf. Wem aber ein solches Wort nicht genehm, der soll sich erst recht bescheiden, denn der sei an des weisen Salomon Anspruch gemahnt: „... wer aber Tadel haßt, ist ein Tor!“ (Spr. 12,1).

(Fortsetzung folgt.)

Düsseldorf.

Franz Gerh. Cremer.

²¹⁾ La Divina Commedia di Dante Alighieri. Vol. I. Dell' Inferno; cant. III. (Milano, MDCCCXXXII.)

„Der Eingang bin ich zum verlorenen Volke!
Läßt, die ihr eingeht, jede Hoffnung fahren.“

²²⁾ Friedrich Creuzer sagt darum auch im I. Bande seiner »Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen«, S. 80, 3. verb. Auflage. (Leipzig und Darmstadt, 1836), in Erinnerung des Verhältnisses des Zeus zur Danae und der Geburt des Perseus, dessen sich Zeus, neben anderen Liebeshändeln (Iliad. XIV, 315 u. f.) selber gegen Here rühmt: „... Je größerer Einfluß die Dichtkunst auf den Volkgeist ausübte, um so mehr mußten sich die Philosophen und Plato selbst im Interesse der öffentlichen Moral und Volkserziehung gegen sie erklären.“

Die kunsthistorische Ausstellung in Düsseldorf 1902.

XXXII. (Mit 4 Abbildungen.)

(Schluß.)

54. Holzfigur einer sitzenden Madonna mit Silberumkleidung im Domschatz zu Münster (Katalog Nr. 537).

Diese 45,5 cm hohe, aus Eichenholz geschnitzte, ausgehöhlte Figur ist ganz mit vergoldeten Silberlappen bekleidet, die in die Tiefen hineingeschlagen und aufgenagelt sind, bis auf die polychromierten Karnationsteile. — Auf einem oben ausgeschweiften, ebenfalls mit vergoldeten Silberplatten beschlagenen,



durch zwei gestanzte Reliefs von Heiligen (wohl Apostel) verziertem Sedile sitzt die Gottesmutter, deren Füße auf einem gleichfalls mit gepreßten Borten geschmückten Brett stehen. Der Schleier ist, aus vergoldeten Silberstreifen gebildet, um das Hauptgelegt, das eine Krone getragen zu haben scheint, auf der Höhe eine Versenkung für Reliquien zeigt. Die Tunika des Kindes ist auch ganz mit Silber überzogen, um den Hals mit steinerverziertem Filigranband, an den Ärmeln mit gestanzten Borten besetzt. Der rechte Unterarm und die linke Hand der Mutter sind spätere Ergänzungen. Die gut modellierte, edel geformte, auch durch ihre, für diese Zeit ungewöhnliche Technik hochinteressante Figur hat noch romanisierende Anklänge und dürfte gegen den Schluß des XIII. Jahrh. in Westfalen angefertigt sein.



55. Silbergetriebene, fast ganz vergoldete Standfigur der hl. Agnes im Domschatz zu Münster (Kat. Nr. 539).

Die 48 cm hohe, in jeder Hinsicht vorzüglich behandelte, gemäß der Sockelinschrift 1520 (wohl in Münster) entstandene Figur stellt die hl. Agnes im reichen Kostüm der allerersten Renaissance dar; der ausdrucksvolle Kopf, der (wie die Hände nebst Mieder und Lamm) in Silber belassen ist, trägt ein Goldnetz, aus dem das Haar in fünf dicken Strähnen über den granatapfelgemusterten Kragen herabfällt. Dieser ist mit, zum Teil nur dekorativer, Majuskelschrift, gleich dem Mantelsaum, rings-

um geschmückt, um den Hals durch ein getriebenes Rankenbörtchen geschlossen, unter dem, über dem Miederornament, zwei Goldschnüre den Mantel zusammenfassen. Die Rechte hält voll Grazie den Ring, die Linke das gravierte Buch; das schlanke Lämmchen, dessen zottiges Fell ganz herausgetrieben und ziseliert ist, springt am Mantel in graziöser Bewegung herauf. Die Draperie des Mantels ist sehr knitterig und dieser gewinnt dadurch eine große Leichtigkeit und Lebendigkeit, die der Figur zu außerordentlicher Eleganz verhelfen, als einer der edelsten Erzeugnisse der spätesten Gotik. —

56. Standfigur des hl. Johannes Baptist (Katalog Nr. 540), 45,5 cm hoch, vollrund in Silber getrieben, das, bis auf die Fleischteile und das Buchinnere, vergoldet ist. Der achteckige Sockel ist mit ausgeschnittenen, abwechselnd grün und rot emaillierten Maßwerkblenden versehen. Die Füße sind vor-

trefflich modelliert; das zottige Kamelfell wird von der in geschicktester Faltung über die linke Schulter gezogenen, über den rechten Unterarm im Zipfel herabfallenden, reich und harmonisch gegliederten Toga so weit verhüllt, daß es nur unten und oben zum Vorschein kommt. Das ernste edle Haupt ist mit dem dichten gewellten Haargetrieben, während der in gedrehten Zöpfen geordnete Bart frei herunterfällt. Der streng durchgeführte hochgotische Charakter weist der vornehmen Figur das erste Viertel des XV. Jahrh. als Ursprungszeit zu.



57. Standfigur des hl. Apostels Petrus, (Katalog Nr. 541),

aus der Apostelserie in Münsterschen Domschatz, 44,5 cm hoch, ist gleichfalls vollrund in Silber gehämmert, das, bis auf die Hände und Schlüssel, vergoldet ist. Der achteckige Sockel hat in fünf Feldern ein ausgespartes Maßwerkmotiv, in den drei übrigen die Minuskelschrift *sc̄s-petr'-apls-*. Ein gepunztes

Schuppenornament löst das Untergewand von dem festanliegenden Überwurf, der in schwerer Draperie fast bis zu den Knien die hieratische, mit Buch und Schlüssel versehene Figur umgibt. Der schwere rundliche typische Kopf mit seinem kurzen schweren Krollbart hat die große Tonsur, der Rücken ein Türchen zum

Verschluß der Reliquien. Kurz nach 1400 dürfte dieses, ohne Zweifel westfälische Produkt zu datieren sein.



Hiermit schließt unsere, hervorragenden und lehrreichen, aber weniger beachteten Einzelobjekten der kunsthistorischen Ausstellung in Düsseldorf 1902 gewidmete Beschreibung, Vornehmlich Klein-kunstgegenstände der Goldschmiede-Abteilung umfassend, hat sie auf die größeren Schaustücke, namentlich die überaus glanzvolle Reihe der Schreine verzichtet, weil das

neue, sehr gründliche und an Ergebnissen überreiche, hier daher aufs wärmste empfohlene Prachtwerk: „Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters“, herausgegeben von Otto von Falke und Heinrich Frauberger, mit 130 Lichtdrucktafeln, 25 farbigen Tafeln und 55 Textabbildungen (Frankfurt, Joseph Baer & Co. — Heinrich Keller) darüber genaueste Auskunft gibt, das übrigens auch mehrere der hier behandelten Edelmetall- und Stickereiobjekte aufgenommen hat. **Schnitgen.**

Bücherschau.

Conceptio Immaculata in alten Darstellungen von Dr. Johann Graus (Separat-Abdruck aus dem „Kirchenschmuck“), Verlag der „Styria“ in Graz. 1905.

Das Jubiläum der Definition von der Unbefleckten Empfängnis hat die Vertreter der kirchlichen Ikonographie zu mehrfachen Forschungen hinsichtlich der Darstellungen dieses Geheimnisses angeregt. Von besonderem Erfolge sind sie begleitet gewesen bei dem verdienten Herausgeber vom „Kirchenschmuck“, auf dessen inhaltsreiche, die Frage wesentlich fördernde Abhandlung hier hingewiesen sei. — Mit der gerade für diesen zarten und lieblichen Stoff so erforderlichen wie erklärlichen Begeisterung erläutert der Verfasser das Thema zunächst in Kürze nach Maßgabe seiner theologischen Entwicklung, in der er, von der ältesten Form im Orient und der neuesten Definition abgesehen, drei Stadien unterscheidet; die Einführung im Abendland kurz vor dem Schluß der romanischen Periode, die genauere Fixierung in der spätgotischen Zeit, die Abrundung in der (späteren) Renaissance; und diese drei Entwicklungsstufen finden ihr Echo in den immer größere Klarheit und Bestimmtheit gewinnenden Darstellungen. — Im Anfange werden dieselben ganz von dem Gedanken an die Conceptio activa beherrscht, bei der Mutter Anna und Joachim in der Begegnung unter der goldenen Pforte, und andere noch deutlichere Zeichen im Vordergrund stehen und bis zum Schluß des Mittelalters sich behaupten. Inzwischen entwickelt sich in den die hl. Jungfrau umgebenden geheimnisvollen Sinnbildern und in den dieselben begleitenden biblischen Texten die deutlichere Sprache der Conceptio passiva; hier betont der Verfasser die anmutige Sage von der Tempeljungfrau, als deren Nachklang er das berühmte Dombild von Mailand betrachtet, den Typus für die „Ährenkleidjungfrau“. Dieser hat der Verfasser ebenfalls im „Kirchenschmuck“ (wie im Separatdruck: „S. Maria im Ährenkleid und die Madonna vom cohazono vom Mailänder Dom“ desselben Verlags), eine höchst interessante, neue Gesichtspunkte bietende Studie gewidmet, die auch in dieses bis dahin fast ganz unbekanntes Thema Licht hineinträgt. — Das dritte Stadium der ikonographischen Ausgestaltung beginnt im XVI. Jahrh., um im XVII. seinen Höhepunkt zu erreichen. Anfänglich sind es die zu Füßen der schwebenden Jungfrau stehenden oder knienden charakteristischen Heiligen, dann ausschließlich die sie umgebenden Engel, die durch ihre Verherrlichungen der das Ganze beherrschenden Lichtgestalt den höchsten Stempel aufprägen. Die italienischen Renaissancemeister machten den Anfang, die deutschen, zunächst im Süden, folgten bald nach und die Krone verdienten sich die Spanier, an ihrer Spitze Murillo, der Maler der Purissima. — Es ist so erbaulich wie lehrreich, dem Verfasser zu folgen, der auch eine Anzahl guter Illustrationen bietet

Schnitgen.

Der Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie bringt im Fasc. VI den langen Artikel Ame zum Abschluß; beleuchtet das

Wort Amen nach seiner biblischen, epigraphischen, liturgischen Seite; bringt unter dem Titel Amendes viel Neues, namentlich über die Tarife beim Bestattungsrecht; erläutert den Amict hinsichtlich seiner Form, Tragart und symbolischen Bedeutung. Das vielgestaltige und bedeutsame Gebiet der Amours wird eingehend behandelt an der Hand von nicht weniger als 36 Abbildungen, die in Einzelfiguren, Sarkophaggruppen, Wandgemälden bestehen. Dem Amphithéâtre ist eine lange Studie gewidmet, die mit seiner Einrichtung, Verwendung, allmählichen Abschaffung bekannt macht. Die Amphores werden nach ihrer Form, Aufbewahrungsart, Bestimmung wie im heidnischen, so im christlichen Sinn erläutert. Die Ampoules, sowohl diejenigen für die Eulogien, wie die für das Märtyrertum werden sorgfältig geprüft, ohne daß jedoch die vielerörterte Frage hinsichtlich der letzteren zur definitiven Lösung gelangt wäre. Das berühmte Privathaus des III. Jahrh. zu Amrah in Syrien gewinnt durch genaue Beschreibung auch typische Bedeutung. Besondere Beachtung erfahren die (in den folgenden Fasc. übergreifenden) Amulettes, deren Ursprung, Verwendung im Totenkult, im christlichen Leben, im gnostischen Sinne, für abergläubische Zwecke weitläufig geschildert und durch viele Illustrationen erläutert werden. — Sehr ergiebig ist überall das bibliographische Material registriert. Den Löwenanteil liefert wiederum Leclercq's umfassende Gelehrsamkeit.

S.

Die Abteikirche zu Schwarzach hat Dr. J. Sauer im Freiburger Diözesan-Archiv (Bd. V, S. 361—396) zum Gegenstande einer reich illustrierten Studie gemacht, (die mir als Sonder-Abdruck der Caritas-Druckerei in Freiburg vorliegt).

Diese hervorragende, wohlbekannte, aber vielfach verkannte romanische Säulenbasilika, die, auch in dem weitausladenden Querschiff flach gedeckt, trotz dreischiffiger Anlage 5 Apsiden, und einen etwas schweren Vierungsturm hat, verdiente vollauf eine neue Untersuchung. Sie ist kurz aber gründlich, so daß die merkwürdige Kirche mit ihren mancherlei Eigentümlichkeiten (Mischung von Sand- und Backstein, gedrungene Gestaltung, kräftige Profilierungen usw.) klar vor Augen tritt an der Hand von 13 guten Abbildungen. — Nach Aufführung der umfangreichen, teilweise aber irrelevanten Literatur, sowie der spärlichen historischen Angaben, läßt der Verfasser das Bauwerk selber reden, um festzustellen, daß in seinem Grundriß wie Aufbau der Hirsauer Typus widerklingt, wie er namentlich in den Nachbarkirchen von Alpirsbach und Gengenbach vorliegt, dazu in den sächsischen Klosterkirchen der Hirsauerreform (Paulinzelle, Königsalter usw.). Auch die Beziehungen zu Bamberg, wie sie besonders in dem spätromanischen Tympanonrelief Ausdruck gewinnen, sowie zu den lombardischen Eigentümlichkeiten der Blendbogen- und Ziegeltechnik werden hervorgehoben, und so die Elemente der ganzen Anlage nachgewiesen, deren erste und doch anmutige Verwendung im Sinne harmonischer Stimmung den Vorzug des eigenartigen Baumeisters bilden. Dieser verläßt den Bannkreis

der Übergangsformen zugunsten der Gotik erst an dem reizenden Kreuzgang, dessen Bedeutung ausseinen, obwohl nur spärlichen Überresten sich ergibt. — Die durchsichtige, maßvolle Beschreibung der ungewöhnlich interessanten, bisher nicht hinreichend gewürdigten Kirche darf als eine musterhafte Leistung bezeichnet werden.

Schillingen.

Documents de sculpture française du moyen-
Age, publiés sous la direction de Paul Vitry et
Gaston Brière, Longuet, faubourg Saint-Martin
250 à Paris 1905. (Preis 60 fr.)

Die Skulptur, die ornamentale wie die figurale, hat im Mittelalter kaum irgendwo so reiche und bedeutsame Pflege gefunden, als in Frankreich, und trotz aller Verwüstungen hat sich von diesem Schätze sehr vieles erhalten, wie an den Monumenten, so durch die Flucht in die Sammlungen. Dort hat sich auch in den letzten Jahrzehnten die Forschung dieses Schatzes ganz besonders angenommen, so daß er zum großen Teil gehoben, d. h. registriert und aufgenommen ist. Auch an zusammenfassenden illustrierten Veröffentlichungen hat es nicht gefehlt, aber diesen fehlt das Systematische und hinsichtlich der Aufnahmen die Treue, die nur von den Originalen zu gewinnen ist, nicht von den (durch die Sammlungen des Trocadero so verlockenden) Abgüssen. — Dankbar ist es daher zu begrüßen, daß zwei durch ihre Berufstellungen an Museen wie durch Spezialstudien durchaus qualifizierte Archologen ein Album herausgegeben haben, das auf 140 Folietafeln 940 Abbildungen bietet von Gegenständen der statuarischen und dekorativen Plastik, die vom Ende des XI. bis gegen Mitte des XVI. Jahrh. in Frankreich entstanden sind. Alle diese Gegenstände, die in Kapitälern, Säulenbündeln, Portalen, Maßwerken, Einzelfiguren und Gruppen, Chorstühlen, oder auch nur in Fragmenten von solchen bestehen, sind in chronologischer Folge und in der durch ihren lokalen Ursprung oder ihre Natur gegebenen Zusammenstellung auf den Tafeln übersichtlich geordnet, mit erklärenden Unterschriften versehen, so daß ein ungemein reiches Entwicklungsbild geboten wird. Hier findet der Kunstgelehrte sein Studienmaterial in einer Vollständigkeit und Zuverlässigkeit, wie es bisher nirgendwo zu haben war, der ausübende Künstler einen Vorbilderschatz ohne Gleichen, der ihm über die alten Formen ausgeübte Auskunfts gibt und für neue Formen seine Phantasie befruchtet, mag es sich um rein ornamentale, um vegetabilische, um figurliche Gestaltungen handeln, deren Vereinigung gerade die französische Plastik des Mittelalters zum Teil ihren Reiz verdankt. — Die Angaben auf den Bildtafeln werden durch die Notizen auf den Texttafeln ergänzt, hinsichtlich des Materials (Stein, Marmor, Holz), der Ursprungszeit, der Urheber, wie auch der Quellen, denen die Aufnahmen zu danken sind; diese haben den eminenten Vorzug, fast nur den Originaldenkmälern entnommen zu sein. — So liegt in diesem verhältnismäßig sehr wohlfeilen Album, so bescheiden es aussieht, eine wahre Musterleistung vor, wie sie bei uns, im gegenwärtigen Stadium der Skulpturenforschung, noch nicht möglich ist, denn wie viele Spezialarbeiten müssen solchen Generalwerken vorhergehen. — Für die Kleinplastik (namentlich in Elfen-

bein) wäre eine ähnliche Zusammenstellung sehr erwünscht, die schon in Vorbereitung sein dürfte.

Schillingen.

Die Arbeiten der hamburgischen Goldschmiede Jakob Mores Vater und Sohn für die dänischen Könige Frederik II. und Christian IV. von B. Olsen, Direktor des „Dansk Folkemuseum“ zu Kopenhagen. Verlagsanstalt (vormals Richter) in Hamburg. 1903. (Pr. 7,50 Mk.)

Immer mehr Licht trägt die Forschung in das emsige und tüchtige Schaffen der spätmittelalterlichen und Renaissance-Goldschmiede Norddeutschlands, die in der kunstgeschichtlichen Bewertung bis vor kurzem weit zurückstanden hinter denen des Südens. Von besonderer Bedeutung ist der Beitrag, den die obige, vorzüglich ausgestattete Schrift zur Tätigkeit der Goldschmiede Hamburgs leistet, wo Jakob Mores (der kurz vor 1550 in Hamburg geboren, 1604 verschwindet, einige Jahre später stirbt) nicht seinem gleichnamigen Sohne (der 1580 geboren, 1622 sein Geschäft überträgt) eine großartige Werkstatt betrieben haben, aus der bisher, trotz ihres Ruhmes, nichts mit Sicherheit festgestellt war. Handzeichnungen derselben veröffentlichte 1890 Winkler aus der Ornamentischsammlung des Berliner Kunstgewerbemuseums; sie stellen Trinkgefäße, Waffen, Möbel, Tafelaufsätze im besten Zeitgeschmack dar, die für Fürsten ausgeführt sind, ohne daß auch nur ein Stück davon erhalten wäre. Einer Anzahl dieser Gegenstände widmet der Verfasser an der Hand der sehr schätzenswerten Abbildungen eine nähere Beschreibung. — Auf photographischen Aufnahmen beruhen die erhaltenen Prunkstücke in der Frederiksborgers Schloßkirche, namentlich Silber-Altar und -Kanzel, die noch eingehender besprochen werden, in Verbindung mit anderen für Frederiksborg gestifteten, in der Not der Zeit (1645) eingeschmolzen oder verpfändeten Prachtgeräten, die zum Teil in die Schatzkammern von Berlin und Moskau gewandert sind. — Wie der Kunstfertigkeit der beiden Hamburger Edelmetallschmiede, so dem Kunstsinne der sie vorwiegend beschäftigenden beiden dänischen Könige hat der Verfasser durch diese Studie ein glänzendes Denkmal gesetzt.

B.

Zur Ölmaltechnik der Alten. Von Franz Gerhard Cremer, Historienmaler. L. Voß & Co in Düsseldorf, 1902—05.

Dieses stark 400 Seiten umfassende Buch hat der Verfasser dem Professor Anton von Werner gewidmet, der dessen früher erschienenen Arbeiten, insbesondere den „Untersuchungen über den Beginn der Ölmalerei“ ganz besonderes Interesse zugewandt hatte. Gewiß verdienen sie es in hohem Maße, denn sie haben in ein bislang dunkles Gebiet hineingeleuchtet, was mit vollem Erfolg nur ein historisch geschulter Techniker erreichen konnte, also ein Maler, der den Spuren der Technik, der Malmittel, nicht nur in den Gemälden nachzugehen vermag, sondern auch, insoweit diese nicht mehr vorhanden sind, in den Überlieferungen der Schriftsteller bis hinauf ins höchste Altertum. Dazu ist eine ganz umfassende Kenntnis der Literaturen, der alten wie der neuen, der orientalischen wie der occidentalen erforderlich, aber

auch die Fähigkeit, die oft recht dunklen Andeutungen zu fassen und zu verstehen. — Wenn schon die früheren Werke des Verfassers diese ungewöhnlichen Eigenschaften erkennen ließen, dann erst recht sein neuestes Werk, das eine unglaubliche Zahl von Zitaten aus vielfach recht entlegenen, kaum geahnten Quellen bringt, die sich hier zu einem interessanten Ganzen zusammensetzen. Bezeichnend für den Umfang dieses Materials ist das sorgfältig durchgeführte Orts-, Namen- und Sachregister, das 40 Seiten umfaßt und die Benutzung des Buches wesentlich erleichtert. Begreiflicherweise fehlt es nämlich bei einem solchen Forschungsbilde nicht an Linien und Zügen, die in keinem unmittelbaren Zusammenhange mit dem Hauptthema stehen, dadurch erscheint aber hier die Kontinuität des durchgeführten Nachweises nicht gestört; beständig werden die Fäden fortgesponnen ohne besondere Absätze und ausgeprägte Gliederungen, so daß es dem Beweismaterial an beständigem Zuwachs nicht fehlt; allerdings wird für den nur flüchtigen Leser die Übersichtlichkeit durch die langen Anmerkungen nicht unerheblich erschwert. Für diese Mühe entschädigt die Hervorkehrung der fortgesetzten Beziehungen unter den Völkern, die den geistigen und materiellen Austausch bis in die ältesten Zeiten sichern, so daß jene Erschwerung minder empfunden wird. Die hierbei einbezogenen kulturhistorischen Betrachtungen sind nicht selten ebenso fesselnd wie der Text. — Die an den Leser gestellte Anforderung war übrigens dem Verfasser nicht entgangen, weshalb er seine Weise des Vorgehens schon in der Einleitung mit den Worten begründet: „Bei der nachstehenden Unternehmung werden wir wohl zum öftern genötigt sein, auch Geringfügiges, oft der Beachtung kaum Wertem unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden und selbst solche Erscheinungen nicht außer acht zu lassen, die auf den ersten Blick kaum ihre Bedeutung für die Kunst und deren Forderungen erkennen lassen. Denn auch auf dem hier betretenen Forschungsfelde sind es mitunter unbedeutende Dinge, die Licht und Klarheit in das vermeintlich unauflösbare Dunkel der Frage bringen.“ — Mit dem klassischen Altertum, namentlich seinen Dichtern, ist der Verfasser überaus vertraut, so daß es ihm gelingt, ihnen zahlreiche, bisher unbeachtet gebliebene Beiträge zur Lösung seiner Frage zu entnehmen; um Solches auch nicht Gewißheit schafft, weckt es doch Vermutungen, die neue Fährten eröffnen. Für deren Verständnis ist auch das Vorwort von Wichtigkeit, das selbst mitten in die Forschung versetzt, wo selbst die höhere japanische Kunst mit unsern mittelalterlichen Stützzeugnissen in der Theorie wie in der Technik auf gleicher Grundlage angelegt erscheint. Bei dem gebotenen Reichtume akademischer Erörterungen und praktischer Winke dürfte es im Rahmen eines einfachen Referates schwer sein, auf das Einzelne einzugehen. — Daß das vorliegende Buch des unermüdeten Verfassers auch für außerkünstlerische Kreise des Lehrreichen und Interessanten vieles bietet, soll ihm als besonderer Vorzug nachgerühmt sein.

Schöttgen.

Handbuch der Malerei. Ein Ratgeber und Führer für angehende Künstler und Dilettanten von

K. Raupp. IV. verb. und verm. Auflage Mit 54 in den Text gedruckten Abbildungen und 9 Tafeln. J. J. Weber, Leipzig 1904 (Preis geb. 3 Mk.)

Dieses praktische, vornehmlich über Technik und Material unterweisende Büchlein behandelt in der ersten Hälfte das Zeichnen und die Ölmalerei, in der zweiten das Pastell (nach Pigment), das Aquarell (von Bartels), die Temperamalerei (von Petersen), die neue Raffaelsche Farbstifttechnik (vom Verfasser); über die Fächermalerei informiert Eberberger, über Linienperspektive Dehn, über den photographischen Apparat und seine Verwendung für malerische Zwecke Frank. Zahlreiche Abbildungen erläutern die praktischen Unterweisungen und Ratschläge. D.

Von des Lebens Pilgerfahrt. Gedichte aus dem Nachlasse von Dr. Wilhelm Sternberg. Herausgegeben von Leo Tepe van Heemstedt. Mit Bildnis des Verfassers. II. Aufl. Verlag der Pallotinerin Limburg a. d. Lahn, 1905. (Pr. 2,70 Mk.)

In ansprechender Form erscheinen hier zum zweiten Male die ernsten und inhaltreichen Gedichte eines geistvollen, frommen Arztes, der neben seinem Berufe die Wissenschaft und die Dichtkunst pflegte. Was er in der Natur beobachtete, in der Volkseele belesuchte, in seinen Studien erkannte, in seinem Gemüte empfand, floß ihm wie von selber in die Feder zu gebundener Form, und für die sichere Handhabung derselben zeugen namentlich die zahlreichen Sonnetts, wie die Übertragungen aus dem Englischen. Der umfassende Gedankenkreis, in den der Verfasser die Leser hineinzieht, wird durch die einfache, aber anmutige Sprache noch erbaulicher und gewinnender. G.

Altfränkische Bilder 1905 mit erläuterndem Text von Dr. Th. Henner. H. Stürz, Würzburg.

Dieser originelle, festbegründete Kalender beginnt sein II. Jahrzehnt mit einem nach Ausstattung wie Inhalt gleich empfehlenswerten Hefte, dem nur hinsichtlich der Einfassungsbordüren mehr Übereinstimmung mit dem sonstigen Schmuck, auch mehr Mannigfaltigkeit zu wünschen wäre. — Baudenkmal des Mittelalters und der Renaissance wechseln mit Skulpturen und Gemälden; letztere bestehen in Porträts, namentlich aber in den vorzüglichen Farbendruckten Typolischer Altarbilder, die Vorder- und Rückseite des Umschlages aufs vornehmste verzieren. G

Geschichte des Reichklaraklosters in Mainz.

Nach ungedruckten und seither unbenutzten Quellen dargestellt von Dr. H. Schrohe. Kirchheim, Mainz 1901. (Preis 1,50 Mk.)

Das Klariassenkloster der Konventualen in Mainz 1272 gegründet, wurde 1781 durch den Kurfürsten Friedrich Karl aufgehoben, der die reichen Einkünfte der Universität überwie. Von ihm ist nur noch die frühgotische turmlose Kirche erhalten, wie die Inventur von 1659 und von 1781. Nachdem der Verfasser über die Wohlthaten, Insaanen, Organisation, Besitzverhältnisse usw. die mannigfaltigsten Notizen mit Mühe gesammelt hat, entnimmt er den Inventuren eine Fülle interessanter Angaben, die auch in kunstgeschichtlicher Beziehung von Wichtigkeit sind. R.



UNIVERSITY OF MICHIGAN

3 9015 01754 1148

C 625,693

University of Michigan
Library of Theology
Ann Arbor, MI, USA

