

niederlegte. Der Verfasser dieses Buches hat sich die nicht leichte Aufgabe gestellt, die Gedanken Albertis in ein gewisses System zu bringen, ihren Quellen nachzugehen und die Nachwirkung seiner Theorien zu verfolgen. Es ergibt sich, daß Plato und Plotinus die Grundlage der Albertischen Ästhetik bilden, wobei der praktisch tätige Künstler die Klippen eines allzu weltfremden Apriorismus glücklich zu vermeiden wußte. Warum aber spricht der Verfasser von der Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft durch Alberti? Er sei der erste gewesen, so meint Flemming, der die Befreiung der Kunst von aller Heteronomie versucht und das Faktum der Kunst im Sinne des modernen Kulturbewußtseins zu erforschen begonnen habe. Die Renaissancekünstler haben allerdings oft genug gezeigt, daß sie die Kunst für autonom, und zwar nicht nur bedingt, sondern unbedingt autonom hielten. Einige Beschwerden machen dem Verfasser die drei ästhetischen Kategorien Albertis: *numerus*, *finitio*, *collocatio*. Am besten kann man wohl übersetzen: Vielheit, Einheit (Geschlossenheit), Harmonisierung der Teile. Das Wort Geschlossenheit sagt mehr als das vom Verfasser gewählte „Begrenzung“, denn begrenzt ist doch schließlich jedes Werk, auch wenn es die Geschlossenheit vermissen läßt. Andererseits ist die Geschlossenheit doch wieder genügend von der Harmonisierung unterschieden, denn innerhalb eines geschlossenen Ganzen kann immer noch Mangel an Ordnung der Teile herrschen.

7. Wer die vielen Gebrechen der Kunstorganisation in Deutschland noch nicht empfunden hat, wird sie beim Durchlesen dieser Reformvorschläge mit Staunen gewahr. Nicht einer staatlichen Bevormundung der Kunst redet der erfahrene Verfasser das Wort, sondern einer Förderung ihrer äußeren Bedingungen wie auch der Förderung und Erleichterung kunstwissenschaftlicher Arbeiten durch Gründung eines Reichs-Kunstarchivs. Auch die Dichtkunst, vorab die Bühnenkunst wird in die Reform einbezogen und eine Versicherungspflicht der Künstler befürwortet. Letzteres wäre schon deshalb zu begrüßen, weil die Künstler bei ihrer idealen Beschäftigung zu wenig an solche rein praktischen Fragen denken, und die „hungrigen und frierenden“ Künstler noch immer nicht aus unserer so fortgeschrittenen Kulturwelt verschwunden sind. Dringen die Reformen des Verfassers durch, dann werden auch bald, um nur eine Kleinigkeit zu erwähnen, künstlerisch so tief stehende Briefmarken und Banknoten, wie es die jetzigen reichs-deutschen sind, nicht mehr möglich sein.

Josef Kreitmaier S. J.

1. Publikationen der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde. XXXII.: Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Von Paul Clemen. Mit 42 Tafeln in Licht- und Farbendruck und 548 Abbildungen im Text. 4° (XXIV u. 834 S.) Düsseldorf 1916, L. Schwann. Geb. M 50.—

2. Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. Im Auftrage der Provinzialverwaltung der Rheinprovinz herausgegeben von Paul Clemen. Lex.-8° Düsseldorf 1916, Schwann. VI. Band. Die

Kunstdenkmäler der Stadt Köln, 4. Abteilung: Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Köln. Bearbeitet von Wilhelm Ewald und Hugo Rahtgens, mit Quellenübersichten und Beiträgen von Johannes Krudewig. Mit 29 Tafeln und 208 Abbildungen im Text. (VIII u. 378 S.) M 5.—

X. Band. Die Kunstdenkmäler der Stadt Aachen, 1. Abteilung: Das Münster zu Aachen. Bearbeitet von Karl Faymonville. Mit 19 Tafeln und 197 Abbildungen im Text. (X u. 272 S.) M 5.—

1. Die Inventarisierung der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz lenkte die Aufmerksamkeit der mit ihr betrauten Provinzialkommission besonders auch auf die überreste mittelalterlicher Wandmalereien, die sich dort bis zum heutigen Tag erhalten haben. Sehr beschädigt, oft nur mit Mühe in ihren Einzelheiten, ja selbst in den Umriffen zu entziffern, nicht selten mehrfach übermalt und dabei leider nur zu häufig „verbessert“, schien es angebracht, ja nötig, von ihnen durch geschulte Kräfte Kopien anfertigen zu lassen, um die immer mehr dem Verderben entgegengehenden Malereien wenigstens auf diese Weise vor dem völligen Untergang zu retten. Es entsprach das sowohl den Interessen der kunstgeschichtlichen Studien wie auch der praktischen Kunstpflege, die in den alten Malereien, figürlichen wie ornamentalen, wertvolle Beispiele und Vorbilder monumentaler farbiger Flächenbelebung und malerischer architektonischer Gliederung besitzt.

Eine Auslese der so hergestellten Kopien wurde 1905 als 25. Publikation der „Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde“ auf 64 Tafeln in Imperialformat herausgegeben mit der Absicht, dem Tafelwerk einen Textband folgen zu lassen, der eine eingehende Beschreibung und Würdigung der Malereien sowie den literarischen wissenschaftlichen Apparat bieten sollte. Diese Absicht hat nunmehr ihre Verwirklichung gefunden, freilich nicht ganz gemäß dem anfänglichen Plane, sondern in wesentlich vertiefter und erweiterter Gestalt. Den Malereien wurde eine eingehende Untersuchung über die Baugeschichte der Kirche, in der sie sich finden, vorausgeschickt, um in den Baudaten einen Anhalt für die Entstehungszeit der Gemälde zu gewinnen. In die Beschreibung und Würdigung der Bilder wurden ausführliche ikonographische Exkurse über die hauptsächlichsten der in ihnen dargestellten Themata eingefügt, welche deren inneren Zusammenhang mit vorausgehenden, gleichzeitigen und nachfolgenden ikonographischen Auffassungen und Gepflogenheiten darlegen. An die Besprechung der einzelnen Monumente aber hat der Verfasser einen allgemeinen Teil angeereiht, der eine zusammenfassende Darstellung der rheinischen romanischen Wandmalereien gibt. Behandelt werden darin die Technik der Malereien, das sie beherrschende dekorative System, die Außenbemalung, die Beziehung der abendländischen Kunst zum Osten mit besonderer Berücksichtigung der Aachener Pfalzkapelle und ihrer Ausschmückung, die Einwirkung, welche die als Schmuck der Kirchen verwendeten Teppiche und Vorhänge auf die Monumentalmalerei ausübten, und endlich die stilistische Entwicklung der letzteren in den Rheinlanden

von der Karolingerzeit an bis zum Beginn der Gotik, die für dieselbe maßgebenden Faktoren, namentlich der Einfluß, den byzantinische Kunst auf sie hatte, und ihre gleichzeitigen Parallelen auf dem Gebiete der Buchmalerei, der Glasmalerei, der Emails und der sonstigen darstellerischen Techniken. Es ist der erste Versuch, die Geschichte der rheinischen vorgotischen Monumentalmalerei nach allen in Betracht kommenden Seiten wenigstens in den Hauptzügen festzulegen.

Man darf den Verfasser aufrichtig beglückwünschen, daß er es hinsichtlich des Textes zu den 1905 veröffentlichten Tafeln nicht bei dem enggefaßten ursprünglichen Plane beließ. Die reichhaltigen ikonographischen Exkurse über die Darstellung Christi im Kreise der 24 Ältesten, die Bilder aus der Geschichte Jakobs, die Szenen aus der Geschichte Samsons und Davids, der Tierkreis, die Abfahrt Christi zur Vorhölle, die Darstellungen aus dem Leben Johannes' des Täufers, die Majestas, die Verkündigung u. a. sind nicht nur an sich eine wertvolle Bereicherung der christlichen Ikonographie, sondern zeigen auch, wieviel noch auf diesem Gebiete zu leisten ist. Sehr reich ist, was der Verfasser über die Technik der Wandmalereien auf Grund der chemischen und mikroskopischen Untersuchung des Mörtels und der Farben mitteilt. Die Ausführungen über das dekorative System, welches für die alten Meister bei der Bemalung der Kirchen bestimmend war und, ob einfacher oder reicher, in erster Linie die Hervorhebung der Architektur und eine schärfere Betonung des architektonischen Gedankens bezweckte, sind nicht bloß für den Kunsthistoriker von Wert, sondern verdienen namentlich auch von denen beherzigt zu werden, welche mit der Ausmalung einer romanischen Kirche betraut sind oder eine solche in Auftrag geben.

Von ruhiger Sachlichkeit zeugen die Erörterungen über die in den letzten Jahren so oft und so eifrig behandelte Frage nach dem Verhältnis der Kunst des Westens zu der des Ostens. Es war mir eine Freude, in ihnen eine Bestätigung der Auffassung zu finden, wie ich selbst sie mir gebildet und wie ich sie vorgetragen hatte. Die Einwirkung, welche der Osten auf die Kunst des Westens formal und gegenständlich ausgeübt hat, und die mannigfaltige Befruchtung, welche dieser dadurch zuteil wurde, stehen außer Zweifel. Jener Einfluß war aber nicht zu allen Zeiten gleich stark, oft geradezu null, vielfach nur indirekt und dazu mehr äußerlich als innerlich. Namentlich aber schloß er nicht die einheimischen Faktoren von der Mitarbeit aus. Sie waren es vielmehr, welche die vom Osten kommenden Anregungen und das von dort gebotene Material an Ideen und Formen in einer dem heimischen Empfinden entsprechenden Weise verarbeiteten, sie den Anschauungen des Abendlandes gemäß umbildeten und eine, wenn auch der Kunst des Ostens vielfach verwandte, so doch als Ganzes selbständige Kunst mit eigenem Gepräge schufen. Die so scharf zugespitzte Fragestellung: Orient oder Rom? ist, wie der Verfasser sehr gut bemerkt, nicht zutreffend. Es muß heißen: Orient und Rom. Zu allen Zeiten hat sich das Gesetz bewährt, daß eine lebendige Kunst zwar Formen und Motive übernimmt, aber nicht kopiert. So sehen wir es in der Renaissance und in der Gotik, so verhielt es sich auch früher. Das für die kunsthistorische Forschung leitende Prinzip muß daher das

Prinzip der Zerlegung sein. Es kommt, wie der Verfasser richtig sagt, darauf an, alle für die Entwicklung maßgebenden Faktoren, fremde und einheimische, nebeneinanderzustellen, ihren Anteil gegeneinander abzuwägen. Dabei wird man aber im allgemeinen, d. h. falls nicht besondere Umstände, zumal eine Fülle der Monumente für das Gegenteil sprechen, mit aller Wahrscheinlichkeit Elemente, die dem heimischen Boden erwachsen waren und entnommen werden konnten, als wirklich heimische annehmen dürfen. Außerdem muß betont werden, daß der eine oder andere Einzelsund, das eine oder andere Monument, wieviel man auch aus ihnen herauszulesen sich bemüht, bloß in Ausnahmefällen die Unterlage für eine selbst nur halbwegs sichere Aufstellung bilden kann. Nur wo genügend reichliches und mannigfaltiges Beobachtungsmaterial vorliegt, lassen sich in der Regel auch in der Kunstgeschichte befriedigende Erkenntnisse gewinnen. Wo solches mangelt, mag man immerhin auf die bestehenden Möglichkeiten hinweisen, im übrigen aber ist es in solchen Fällen für die Kunstgeschichte am förderlichsten, statt kühne, blendende Hypothesen aufzubauen, sich nüchtern sachlich in Erwartung besserer, materialreicherer Zeit mit einem vorläufigen *Non liquet* zu bescheiden.

Ausführlich verbreitet sich der Verfasser über die stilistische Entwicklung der rheinischen Monumentalmalerei vorgotischer Zeit. Die geringen Reste aus den Tagen der Karolinger und Ottonen bieten wenig Anhalt zur Bestimmung des Stils. Die Malereien der ottonischen und frühromanischen Zeit in Werden, Essen, Münster, Aachen, Emmerich, St. Maria im Kapitol zu Köln betonen zwar schon schärfer die Linie, ohne jedoch zu einem entschieden sich ausprechenden Stil zu kommen. Die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts bringt dann den großen, weichen, fließenden Stil, dessen Hauptvertreter und vorzüglichste Schöpfungen die auch inhaltlich so tief sinnigen Malereien zu Schwarzhof und im ehemaligen Kapitelsaal zu Brauweiler darstellen. Vergleiche mit nicht-rheinischen Malereien und figürlichen Darstellungen anderer Techniken zeigen, daß er nicht eine lokale Erscheinung, sondern ein Zeitstil war. Im zweiten Viertel des 13. Jahrhunderts tritt an seine Stelle der unruhige, gebrochene Stil, charakteristisch durch die Hast und Heftigkeit der Bewegung sowie die winkelig starre, gebrochene Faltenbildung. Er dauert bis zur einsetzenden Gotik, wird aber durch die barocken Übertreibungen vielfach geradezu Manier. Zu seinen vorzüglichsten Vertretern gehören die Malereien im Dekanon und in der Taufkapelle von St. Gereon, in St. Severin und St. Kunibert zu Köln, der große Zyklus in den Gewölben von St. Maria Lyskirchen daselbst, die Malereien in der Pfarrkirche zu Bingen, als eines der jüngsten Beispiele, die Malereien in der Pfarrkirche zu Riedeggen. Auch dieser Stil war Zeitstil.

Diese sehr lehrreiche Entwicklung der vorgotischen rheinischen Monumentalmalerei, die von einem unbewußten Suchen ausgeht und zuletzt bei der Manier endet, ist der natürliche Ausfluß einer ruhig fortschreitenden, stark unpersönlichen Kunst. Der gleiche Prozeß wiederholt sich in der Gotik und selbst in der nachmittelalterlichen Kunst. Auch hier führt der Weg vom Suchen zum Stil und von diesem zu barocker Manier. Bei der stark persönlichen Note, die heute die

Künstler charakterisiert, und beim Bestreben der letzteren, möglichst Eigenartiges, Neues zu schaffen, ist eine solche Entwicklung allerdings nicht mehr möglich.

Das Werk verrät eine außerordentliche Vertrautheit mit der gesamten einschlägigen Literatur. Nicht genügend berücksichtigt wurden wohl die neuesten Forschungen auf dem Gebiete der liturgischen Gewandung. Sie hätten mehrfach mit Nutzen verwendet werden können, und zwar namentlich auch zur Datierung, wie bei den Malereien der Apsis von St. Gereon zu Köln, die nach der Form der Mitra wohl erst um 1200 entstanden, dem Follardusbrunnen, der wiederum nach Ausweis der Mitra erst nach 1150 geschaffen wurde, und den Fresken zu Mals, die nach der Beschaffenheit der Dalmatik des hl. Stephanus wohl als karolingisch oder ottonisch anzunehmen sind. Daß für Samson als Löwentöter die Mithrasedarstellung Vorbild war, halte ich für unwahrscheinlich. Die Stellung Samsons rittlings auf dem Löwen ist zu natürlich, als daß es nötig wäre, nach einem Vorbild zu suchen. Gilgamesch als Löwentöter kann gar nicht als solcher in Frage kommen, da er stets der Bestie gegenübersteht. Den biblisch-dogmatischen Grund des Descensus ad inferos bildet 1 Petri 3, 19. Auf die ikonographische Darstellung desselben hat das apokryphe Nikodemus-evangelium unbestreitbar großen Einfluß ausgeübt; der in diesem mit dramatischer Lebhaftigkeit geschilderte Abstieg des Herrn ist aber nur eine Umdeutung und Erweiterung von Ps. 23, 7 ff. Die S. 230 besprochene Begräbnisszene der Malereien in der Krypta von St. Maria im Kapitol gibt zweifellos das Begräbnis des hl. Johannes des Täufers wieder. Auch auf andern Beispielen dieser Darstellung erscheinen die begrabenden Jünger in einer der christlich-liturgischen ähnlichen Gewandung, auf einem Mosaik in S. Marco sogar in der Kleidung eines griechischen Metropolitens, in mit Kreuzen geschmückter Kasel und im Omophorion. Die S. 240 abgebildete Szene ist als Himmelsmahl zu deuten und illustriert Offb. 19, 9: Beati, qui ad coenam agni vocati sunt. Die den Heiland umgebenden Männer werden als die Ältesten aufzufassen sein.

Es ist noch nicht lange her, daß J. Wilpert sein großartiges, auch in diesen Blättern (91 [1916] 444 ff.) gewürdigtes Werk über die alten Mosaiken und Monumentalmalereien Roms herausgegeben hat. Die rheinischen romanischen Monumentalmalereien haben gewiß weder in sich noch für die Kunstgeschichte die Bedeutung, welche ihren römischen Schwestern zukommt. Allein sie haben zwei Eigenschaften, die sie uns vor diesen wertvoll und wert machen: sie sind die ehrwürdigen Überreste altheimischer Kunstübung aus frühen Jahrhunderten und Denkmäler von unersehblicher Wichtigkeit für die Geschichte der mittelalterlichen deutschen Monumentalmalerei. Es darf daher die auch so gründliche, so zuverlässige und so glänzend ausgestattete Publikation auf ein besonderes Interesse rechnen. Möge der Bearbeitung der vorgotischen Monumentalmalereien der Rheinlande bald diejenige der gotischen folgen!

2. Von den Kunstdenkmälern der Stadt Köln ist nunmehr die vierte Abteilung des ersten Bandes erschienen, deren Veröffentlichung die durch den Ausbruch des Weltkrieges geschaffenen großen Schwierigkeiten bisher verzögerten. Es fehlt also

vom ersten Band nur noch der dritte Teil, der den Dom umfassen wird. Über die erste und zweite Abteilung, welche ein Verzeichnis der überaus reichen Literatur und der handschriftlichen Quellen zur Geschichte und Kunstgeschichte Kölns sowie die römischen Altertümer der Stadt enthalten, wurde Bd. 72 (1907) 564 f. dieser Zeitschrift anerkennend berichtet, die erste Abteilung des zweiten Bandes, welche St. Gereon, St. Johann Baptist, die Marienkirchen und Groß-St. Martin behandelt, Bd. 82 (1912) 334 f. gewürdigt. Der neu hinzugekommene vierte Teil des ersten Bandes beschäftigt sich mit den Kirchen St. Alban und St. Andreas, mit der Antoniterkirche, mit St. Aposteln, St. Cäcilia, St. Kolumba, St. Kunibert, mit der Glendskirche und mit St. Georg; alles Bauten, die sowohl in architektonischer Hinsicht wie in ihrer Ausstattung und in ihren Kunstschatzen eine Fülle des Hervorragenden und Bemerkenswerten aufweisen und zum Teil, wie St. Andreas, St. Aposteln und St. Kunibert, zu den bedeutendsten Schöpfungen des rheinisch-romanischen Stils zählen. Es ist darum auch nicht bloß verständlich, sondern im Interesse der Sache dankbarst zu begrüßen, daß Herausgeber und Bearbeiter diese Kirchen in möglichst gründlicher, ausführlicher und erschöpfender Darstellung vorlegen.

St. Alban ist eine spätgotische, mit reichen Netz- und Sterngewölben versehene Hallenkirche, die in den Jahren 1668 bis 1672 erbaut wurde, ein Beispiel für die Fähigkeit, mit der sich die Gotik am Rhein mitten in der Hochflut des Barocks zu behaupten wußte. St. Andreas, ein romanischer Bau aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts, ursprünglich eine Dreikönigenanlage mit hohem Vierungsturm, wurde im 15. Jahrhundert teilweise umgebaut. Das nicht eben große Langhaus stellt eine der edelsten und vollendetsten Schöpfungen des spätromanischen Stils dar, der Chor ist eine Perle der späten Gotik. St. Aposteln wurde im 11. Jahrhundert als Stiftung des hl. Heribert oder des Erzbischofs Pilgram erbaut, um die Wende des 12. Jahrhunderts aber erweitert, umgebaut und in die heutige Form gebracht. Im Innern wie im Äußern von gleich großartiger Wirkung, bietet die Kirche von Osten gesehen mit ihren drei reich gegliederten Konchen, den beiden zierlichen Chortürmchen, der Vierungskuppel und dem über diese mächtig aufragenden Westturm ein Architekturbild von seltener Schönheit der Linien. St. Cäcilia ist besonders dadurch bemerkenswert, daß es allem Anschein nach die Stelle des ersten Domes einnimmt. Der heutige Bau gehört der Mitte des 12. Jahrhunderts an und ist außer durch die ihm angebaute ehemalige Nonnempore besonders durch wertvolle frühgotische Wandmalereien interessant. Aus St. Cäcilia stammt auch eine der ältesten Glocken, die sich erhalten haben. Sie ist aus verkupferten Eisenplatten, die zusammen genietet wurden, gemacht und hat im Querschnitt die Form eines gedrückten Achtecks. St. Kolumba, eine Pfarrkirche, zu der im 15. Jahrhundert über 6000 Seelen gehörten, ist sehr lehrreich für die Weise, wie man eine ältere Kirche, die dem Bedürfnis nicht mehr genügte, in spätgotischer Zeit auf beschränktem Raum zu erweitern verstand. Die noch gotischen Sterngewölbe ihres Chores entstanden wie St. Alban erst um das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts. St. Kunibert, ursprünglich dem hl. Klemens geweiht und wahrscheinlich eine Gründung des hl. Kunibert, datiert in seiner heutigen Gestalt im wesentlichen aus dem Beginn des 13. Jahrhunderts. Ein malerischer Bau und

zugleich ungemein malerisch am Rhein gelegen, ist die Kirche besonders reich an mittelalterlichen Kunstwerken. Die in beiden Geschossen im Innern mit mäßig tiefem Umgang ausgestattete Apsis zeigt eine der schönsten und harmonischsten Lösungen einer romaniſchen Apsidenanlage. Die Glendskirche, ein Barockbau von kleinen Verhältnissen, aber bemerkenswert als eine der seltenen Kirchenbauten, welche der Barock in Köln hinterlassen hat, bekam ihren Namen von dem anstoßenden Kirchhof der Glenden, d. i. Fremden. St. Georg, eine Stiftung des hl. Anno (11. Jahrhundert), ist eine Säulenbasilika, die einzige ihrer Art in Köln. Ursprünglich flach gedeckt, erhielt die Kirche erst im späten 12. Jahrhundert ihre Einwölbung. Der damals begonnene, riesenhaft angelegte Westturm blieb ein Torso.

Es sind, wie man schon aus diesen kurzen Bemerkungen ersieht, in der Tat Kirchenbauten von großer kunstgeschichtlicher Bedeutung, welche in dem vorliegenden Bande behandelt werden, wie überhaupt keine Stadt diesseits der Alpen sich mit Köln in bezug auf den Bestand an hervorragenden mittelalterlichen Kirchen messen kann. Von ihrer ehemaligen Ausstattung, ihren Kirchenschätzen und Paramenten ist leider nur mehr ein sehr kleiner Bruchteil vorhanden. Immerhin hat sich, alles in allem genommen, noch manches künstlerisch und kunstgeschichtlich wertvolle Stück erhalten. Auch wer mit den Schätzen, welche sich in den Kölner Kirchen aus der Vergangenheit gerettet haben, einigermaßen vertraut zu sein glaubt, ist überrascht von der Fülle der Schöpfungen der Malerei, der Plastik und des Kunsthandwerks, welche in dem vorliegenden Bande zusammengestellt, beschrieben und zum großen Teil auch bildlich wiedergegeben sind. Die Bearbeitung zeigt alle Vorzüge der bisher erschienenen Abteilungen. Die sehr reichhaltigen Literaturverzeichnisse, in denen selbst unbedeutende Aufsätze sorgsam gebucht sind, und die wertvollen Übersichten über das handschriftliche Quellenmaterial bieten eher zu viel als zu wenig. Die ausgiebigen baugeschichtlichen Ausführungen und die Datierungen der Monumente zeigen den ruhig und vorsichtig abwägenden Forscher, die anschaulichen, von reichlichen und trefflichen Abbildungen begleiteten Beschreibungen den sachkundigen Fachmann. Überraschend niedrig ist angesichts der glänzenden Ausstattung der Preis des Buches.

Wenn S. 92 im Anschluß an eine Aufstellung O. v. Falke gesagt wird, daß der aus St. Andreas stammende Tragaltar im Großh. Museum zu Darmstadt in der Werkstätte von St. Pantaleon angefertigt worden sei, so ist zu bemerken, daß jene Annahme von Falke auf der Voraussetzung beruht, die Inschrift, welche heute auf der Oberseite des Portatiles angebracht ist, sei ursprünglich. Dem ist aber keineswegs so. Sie befand sich früher an einem andern im Schatz der Andreas-Kirche befindlichen Tragaltar. Damit fällt aber auch die Folgerung, die von Falke für die Herkunft des Darmstädter Portatiles und weiterhin für das Bestehen einer Pantaleonswerkstätte an die Inschrift anknüpft, in sich zusammen. Der in den Inschriften des leider verschwundenen Schreines der hl. Felix und Adaktus genannte Godefridus (S. 159) ist nicht der Verfertiger, sondern der Stifter desselben. Die Beischrift des auf einer der Schmalseiten angebrachten Marienbildes: Praesens ex auro Godefridi fulget imago, läßt daran keinen Zweifel.

Gleichzeitig mit der vorhin besprochenen Abteilung der Kunstdenkmäler der Stadt Köln hat die Kommission für die Denkmälerstatistik der Rheinprovinz den ersten Teil der Kunstdenkmäler der Stadt Aachen erscheinen lassen. Er ist ausschließlich dem Münster und seinen Denkmälern gewidmet. Gegenstand der zweiten Abteilung werden die übrigen Kirchen Aachens sowie die kirchlichen Bauten der heute zum Stadtkreis Aachen gehörenden Stadt Burtscheid sein; die dritte wird die Bibliographie über die Stadt Aachen und eine einleitende zusammenfassende geschichtliche und kunstgeschichtliche Darstellung geben und dann die römischen Monumente Aachens, die städtischen Profanbauten, das Aachener Haus und die öffentlichen sowie die privaten Sammlungen behandeln. Die Teilung des Stoffes war wie bei den Kunstdenkmälern Kölns durch die außerordentliche Reichhaltigkeit des zu verarbeitenden Materials geboten.

Die Darstellung des Münsters und seiner Monumente wird durch einen äußerst reichhaltigen, volle 31 Seiten umfassenden bibliographischen Apparat eröffnet, dem sich eine 14 Seiten einnehmende Zusammenstellung der handschriftlichen Quellen und ein aus 144 Nummern bestehendes Verzeichnis von Abbildungen und Plänen aus älterer und neuerer Zeit anreicht. Dann folgt eine eingehende Geschichte des Münsters und der mannigfaltigen Wandlungen, von denen es betroffen wurde, und dieser eine sorgfältige Beschreibung der Kirche und ihrer zahlreichen, zum Teil architektonisch sehr bemerkenswerten späteren Annehbauten. Ein vierter Abschnitt bespricht eingehend die so hervorragende und reiche Ausstattung der Kirche, Proserpina-Sarkophag, Bärin, Gitterwerk, Ambo, Altäre, Kandleuchter, Königstuhl, Mosaiken und Malereien, liturgisches Gerät, liturgische Paramente usw. Der fünfte ist ganz der Schatzkammer des Münsters gewidmet, die an Reichhaltigkeit und an Bedeutung der in ihr aufgespeicherten Kunstwerke, welche zum Teil bis ins 10. und 11. Jahrhundert hinaufreichen, wenige ihresgleichen hat. Ein kurzes letztes Kapitel beschäftigt sich mit dem Propsteigebäude.

Die „Kunstdenkmäler des Münsters zu Aachen“ sind eine tüchtige, wertvolle, allen Dank verdienende Arbeit. Es geschieht daher auch nicht, um Kritik zu üben, sondern nur zum Frommen des Werkes, wenn ich auf einige Punkte aufmerksam mache, die in einer der folgenden Abteilungen leicht verbessert werden können. Die S. 123 erwähnten Reste eines der karolingischen Altäre waren bei ihrer geringen Stärke nur die Marmorbekleidung eines massiven Altarfußes. Die goldene Tafel (S. 124) war ursprünglich nicht Altaraufsatz (Retabel), sondern Frontale. Der S. 177 abgebildete Chormantel gehört wohl erst dem 14. Jahrhundert an, die sog. Bernhardustafel (S. 179) aber entstammt frühestens dem 13. Auch ist es nicht zutreffend, zu sagen, letztere führe nach ihrem typischen glockenförmigen Schnitt den Gattungsnamen Bernhardstafel. Vielmehr hat seinerzeit Dr. Bock, der eine Vorliebe hatte, neue Termini zu schaffen, umgekehrt die glockenförmigen Tafeln mit Rücksicht auf die angeblich vom hl. Bernhard bei seinem Aufenthalt zu Aachen getragene Tafel Bernhardstafel genannt. Die Glockenform, wie sie der Tafel früher eigen war, hat mit dem hl. Bernhard nichts zu tun. Wegen des auf S. 180 erwähnten, als spanische Arbeit bezeichneten Meßgewandes sei verwiesen auf „Die

Christliche Kunst" X (1913) 44 ff.: Eine Kafel des 16. Jahrhunderts und verwandte Paramente. Die S. 185 abgebildete Stola und der dort ebenfalls wiedergegebene Manipel sind keine um 1200 entstandene griechische Arbeit, sondern evident eine nachmittelalterliche südslawische Stickerei, die durch ungarische Pilger nach Aachen gelangt sein mag. Die Bogenbildung über den Figuren des Manipels, das Ornament, die Form des Epigonation, die Inschriften schließen eine Entstehung um 1200 durchaus aus. Ein Kapuzinerkloster Abdinghoven gab es zu Paderborn nicht; in Kloster Abdinghof, einer Gründung Meinwerths, waren Benediktiner. Das S. 162 wiedergegebene Kristallkreuz ist meines Wissens modern.

Auch bei diesem Bande muß der Preis angesichts der Fülle des prächtigen Abbildungsmaterials als sehr niedrig bezeichnet werden.

Joseph Braun S. J.