

schmerzlich vermischte zweite Teil wirklich existiert. Er ist meines Erachtens nichts anderes als das von Sabatier aufgefunden, aber falsch datierte *Speculum perfectionis*, das vielleicht wie sovieler andere Legenden einige spätere Zutaten aufweist. Bei Thomas von Celano finde ich in seiner *Vita secunda* ganz deutliche Hinweise auf den Brief, auf die Legende der Gefährten und das *Speculum*.

Neben der Geschichte der Quellenforschung bietet van den Borne auch eine historische Einleitung in die sachlichen Probleme. Ich deute nur einige Fragen an: War Franzens Stiftung von Anfang an als eigentlicher Orden geplant oder war sie zuerst eine einfache Laienverbindung? Wie war Franzens Stellung zu den Ministern und die Wandlung in seiner Organisation um 1219, sein Verhältnis zur kirchlichen Autorität, die Entstehung des dritten Ordens? Läßt sich irgendeine Beziehung zwischen Franz und waldensischen Gemeinschaften nachweisen? Ist Franz der Vorläufer und Bahnbrecher des neuen Menschen in der Renaissance? Alle diese Fragen werden behandelt oder wenigstens angedeutet.

Zum Schluß möchte ich einen Wunsch aussprechen: Ich hoffe, daß der Verfasser sein gehaltvolles Werk zu einem Handbuch der Franziskusforschung ausgestaltet. Alsdann ist es aber m. E. geraten, die Geschichte der Quellenprobleme von jener der sachlichen zu trennen. Zumal letztere verdienen einen breiteren Raum. Ferner wäre es erwünscht, wenn ein möglichst geschlossenes Verzeichnis der wissenschaftlichen Literatur in einem eigenen Kapitel geboten würde und ebenso eine vollständige Angabe der Quellen, bei der natürlich auch die Handschriften, die ja bereits zum guten Teil durch die Arbeit der letzten Jahrzehnte erschlossen sind, zu berücksichtigen sind. Indessen verdient die Arbeit schon heute vollste Anerkennung.

Franz Pelster S. J.

Bildende Kunst.

Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhandschrift vom Jahre 1000. Herausgegeben von Heinrich Wölfflin. gr. 4° (20 S.) Mit 2 farbigen und 52 schwarzen Tafeln. München 1918, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Geb. M 30.—

Wer Wölfflins Liebe für klassische Kunst kennt, die ihn zum Fortführer Burckhardtscher Gedanken und Ideale gemacht hat, wird füglich erstaunt sein, aus seiner Hand eine Veröffentlichung entgegenzunehmen, die den Begriffen der klassischen Kunst so scharf wie möglich zu widersprechen scheint. Es handelt sich um den ersten Teil einer Handschrift aus der Bibliothek in Bamberg (A II 42), die vor der Säkularisation Eigentum des Kollegiatstifts St. Stephan in Bamberg war und von Kaiser Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde geschenkt war. Wölfflin hat sämtliche Bilder aus der Apokalypse veröffentlicht, dazu noch zwei, die offenbar zu dem beigegebenen Perikopenbuch gehört haben.

Noch vor wenigen Jahrzehnten glaubten sich alle Forscher über den Wert oder vielmehr Unwert dieser Apokalypsebilder klar zu sein; ihr Standpunkt war bestimmt von den damals herrschenden Kunstanschauungen. Und haben wir unrecht mit der Vermutung, daß sich auch Wölfflin vor etwa einem Vierteljahr-

hundert für eine eingehende ästhetische Würdigung dieser Bilder kaum hätte erwärmen können? Steht doch auch Leidinger, der erst vor wenigen Jahren *Simelie 57* der Münchener Staatsbibliothek, das Perikopenbuch Heinrichs II. herausgegeben hat, in der künstlerischen Beurteilung dieser Bilder noch ganz unter dem Einfluß der althergebrachten Urteile. Heute denken wir anders über das Wesen der Kunst, und es sind uns manche Schleier von den Augen gezogen worden, die eine vorurteilslose Betrachtung hindern mußten. Wir sind vorsichtiger geworden im Urteil über ungewohnte, naturwidrige Formen, wir haben das Erbteil überkommener Begriffe und Anschauungen einer Neuprüfung unterzogen und mußten mit Erstaunen gewahr werden, wieviel an ästhetischen Gesetzen wir bisher auf gut Glauben angenommen hatten. So kamen wir auch dazu, manche Werke alter Kunst, die wir verwerfen zu müssen glaubten, wieder hervorzuholen und auf eine etwas anders geartete Kunstabsicht hin zu untersuchen. Das nun ist das Ziel Wölfflins bei Herausgabe dieser Bamberger Apokalypse gewesen. Er wollte an einem Musterbeispiel die Parallelität moderner Bestrebungen mit denen dieser alten Miniaturen zeigen und auf das Positive der Wirkung bei dieser sog. Erstarrung hinweisen.

Es ist wahr: einem Betrachter aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts mußten diese Bilder äußerst roh und ungeschlachtet erscheinen. Haben sie doch gar nichts von jener Schönheitsbestrahlung an sich, ohne die man sich damals Kunst gar nicht denken konnte. Perspektive, Anatomie, plastische Herausarbeitung, Modellierung und Raumverwirklichung waren dem Maler oder den Malern unbekannte Begriffe. Oder war diese Armut, dieser Verzicht auf Naturtreue gewollt zur Gewinnung von Werten anderer Art? Wölfflin nimmt das letztere an. „Was man als schematisch und starr empfindet, die Geometrisierung der beweglichen Linie, hängt wesentlich zusammen mit einer erhöhten Schlagkraft der Zeichnung und die Ausschaltung des Mannigfaltigeren in Form und Formanordnung geht Hand in Hand mit dem stärkeren Anziehen der großen Richtungsgegensätze einerseits und reiner Parallelität der Bewegung anderseits. Das Bild ist in erhöhtem Maße als Einheit empfunden, mit Gefühl für das tektonische Gerüste und für die Spannungen zwischen Gefülltem und Leerem. Man wird nicht verkennen, wie sehr diese Kunst auf monumentale Wirkungen ausgeht. Auch die Farbe hat daran teil: durchweg ins Kühlere gebrochen und vereinfacht in der Wahl der Töne, besitzt das Kolorit eine strenge Einsalt und Gebundenheit, die sich von dem bunteren Treiben in den älteren Handschriften der Schule stark unterscheidet.“

Es wird darauf ankommen, wie man manche naturalistischen Züge, die wir in den Bildern finden, zu deuten hat, als Zielwidrigkeiten einer aufs Flächenhaft-Decorative hingehenden Kunstabsicht oder als Zielannäherungen einer mehr auf die Natur ausgehenden Gesinnung. Und diese Frage hinwiederum wird sich völlig einwandfrei erst entscheiden lassen, wenn das Gesamtgut der noch vorhandenen Miniaturen oder vielmehr — bei der damals herrschenden vollkommen einheitlichen Stilgesinnung — aller Kunstdenkmäler aus diesen Zeiten heranzieht. Es könnte als *petitio principii* erscheinen, Bilder, die diesen starren Stil folge-

richtiger durchführen, für jünger und fortschrittlicher zu halten, ließe sich nicht in einzelnen Fällen bestimmt nachweisen, wie ein vorhandenes richtigeres Vorbild absichtlich beiseite geschoben und durch neue verzerrte Zeichnung ersetzt worden ist. Aber auch da ließe sich immer noch der Einwand erheben, ob es dem Kopisten nicht vielleicht an technischer Gewandtheit gefehlt habe. Man kann auf die Beweismomente gespannt sein, die Wölfflin einer späteren Schrift vorbehalten wissen will.

Indem Wölfflin überall das Positive der Wirkung dieser Bilder hervorhebt, hat er unsere Augen in eine Richtung gewiesen, die sich auffällig mit modernen Kunststrebungen deckt. Wölfflin hat diese Verwandtschaft von einst und jetzt nur mit einer kurzen Handbewegung angedeutet. Man sehe z. B. Bild 35: drei fliegende Engel übereinander angeordnet, fast gleich in Form und Farbe, hinter sich eine gähnende Leere zurücklassend. Wie vielsagend aber ist diese Leere! Durch sie erst gewinnen die beflügelten Gestalten ihre Schnelldraft. Bei einigen Bildern wird die Diagonalbewegung scharf hervorgekehrt. Gleich bei Tafel 1 greift sie sogar auf das Randornament über, das sich in den gegenüberliegenden Ecken entspricht. Anderswo wie bei Blatt 34 ist das Prinzip der Symmetrie wieder ebenso scharf unterstrichen, alles Dinge, aus denen die monumentale Absicht, die Absicht auf „erhöhte Schlagkraft der Zeichnung“ mit Bestimmtheit abgelesen werden kann.

Mir scheint, die Bilder verraten einen Künstler, der nicht als Miniaturmaler groß geworden ist, sondern als Wandmaler, denn man möchte glauben, daß ein Miniaturmaler von selbst zu einer kleineren und farbigeren Auffassung gekommen wäre und zu einer weniger straffen Spannung des Bogens. Wenn man an die rege Bautätigkeit unter Heinrich II. denkt, wird man dem Gedanken vielleicht Raum gewähren. Sodann drängen gar manche Einzelheiten dem Beschauer den Zweifel auf, ob all diese Bilder wirklich von einer Hand gemalt sind. Man vergleiche einmal, um nur ein Beispiel zu nennen, den Drachen auf Tafel 32 mit dem auf Tafel 41. Welch eine ungeschickte Wiederholung des ersteren ist dieser letztere! Und es wird nichts an andern Werten durch Preisgabe der besseren Durchbildung gewonnen. Im Gegenteil. So gibt es mancherlei Fragen, die durch die Wölfflinsche Veröffentlichung angeregt werden. Offenbar war es Absicht des Verfassers, ein Bündel von Fragen in die Welt zu werfen und uns zu zeigen, wie wenig wir eigentlich von mittelalterlicher Kunst wissen.

Francisco de Zurbaran. Von Hugo Rehner. Mit einem Titelblatt und 87 Abbildungen. gr. 8° (168 S.) München 1919, Hugo Schmidt.

Geb. M 36.—; bessere Ausgabe M 45.—

Professor Rehner, der uns bereits die Kunst des Greco in einer feinsinnigen Monographie nahegebracht hat (vgl. 1914, Bd. 87, S. 216 dieser Zeitschrift), greift in seinem neuen Werk wiederum ins Gebiet der spanischen Kunstgeschichte und holt sich einen Typ heraus, der künstlerischem Miterleben ungleich weniger Schwierigkeiten bietet als der Grieche. So leidenschaftliche Sympathien und Antipathien, wie sie dieser erregte, sind bei Zurbaran, der ganz auf naturalistischem Boden steht, stark in der Tradition wurzelt und so gar nichts Auf-

regendes hat, nicht möglich. Sein Ruf war darum auch ziemlich gleichmäßig, während Greco durch Jahrhunderte fast völlig verschwand und erst wieder in unserer Zeit, wo ähnliche Formprobleme in der Kunst auftauchten, aus dem Dunkel der Vergessenheit gerissen wurde. Trotzdem bleibt eine eingehende Monographie auch über diesen spanischen Meister verdienstvoll, denn es stehen noch genug Fragen zur Erörterung, biographische, stilgenetische und ästhetische, sowie Fragen der Autorschaft bei einzelnen Werken. Für all diese Fragen hat Rehner in mühsamer Forschung Antworten gefunden, die wohl in den meisten Fällen überzeugend wirken.

Zurbaran war nur einige Monate älter als Velazquez und mit ihm gut befreundet. Während aber Velazquez selbst nach der Periode seiner Frühwerke zu einem impressionistischen Stil abschwankte, blieb Zurbaran weit konservativer mit dem Ziel, den überkommenen naturalistischen Stil in seiner Weise zur Vollendung zu führen. Und es ist in der Tat bewundernswert, welche Virtuosität in der Wiedergabe des Stofflichen er allmählich gewann. In der farbigen Haltung berührt sich die Kunst Zurbarans auffällig mit der des Italieners Caravaggio, ohne daß ein direkter Verbindungskanal zwischen beiden nachweisbar wäre. Es sind vielmehr ausschließlich spanische Meister, die auf Zurbaran einwirkten: Ribalta, Ribera, Juan de las Ruelas, Herrera, der Bildschnitzer Montañés.

Zurbaran war zeitlebens kein leidenschaftlicher Dramatiker. Während ein Rubens selbst das an sich Ruhige aufwühlt und aufpeitscht, glättet Zurbaran brandende Wogen. Diesem ruhigen Temperament entsprechend gilt seine Vorliebe stets der Einzelfigur, nicht dem Gruppenbild, und wo er solche malen mußte, tritt uns leicht das Wort „Komposition“ im üblen Sinn auf die Lippen. Bisweilen glückt ihm dann allerdings auch im Gruppenbild ein großer Wurf, wie in dem Bild „Bonaventura und Thomas von Aquin“. Erst 31 Jahre zählte der Meister, als er dieses Bild malte, das an liebevoller Durchbildung der Einzelheiten und an beißender Schärfe des Lichts noch ganz den Frühstil des Meisters zeigt. Später führt das Licht eine mildere Sprache. Das Modell drängt sich bei den meisten Werken stark vor, und in Gewandstudien ist der Künstler unermüdlich. Der psychologische Ausdruck dagegen ist vielfach schwach, die Perspektive verzeichnet. In der Einzelfigur erreicht Zurbaran oft eine staunenswert große Form, wie etwa im Apostel Andreas oder im Franziskus der Münchener Pinakothek. Auch der hl. Franz in Eklase (Bild 76) ist, rein formal betrachtet, eine hohe Leistung. Dagegen könnte ich in der Schätzung des religiösen Ausdrucks mit dem Verfasser nicht einig gehen. Mir scheint das Epilepsie und nicht Eklase.

Das Äußerste an Realismus, der für religiöse Naturen geradezu anstößig wirkt, leistet der Meister in seiner Galerie weiblicher Heiligen. Der Verfasser bemerkt mit Recht, sie nähmen sich aus wie Modedamen. Es sind Kostümstudien, als Bierstücke für den Salon eines Damenschneiders passend. Irgendeine religiöse Frage stellen diese Bilder nicht. Wie kam doch der ernste und fromme Meister, der Maler zerflatter Mönchsklütten, auf den Gedanken, heilige Frauengestalten mit dem eissen Flitter von Welt Damen zu umkleiden?

In der letzten Schaffensperiode macht sich der Einfluß Murillos geltend — nicht zum Vorteil. Den Schwung des um 20 Jahre jüngeren Malers erreichte er nicht; die Bilder wirken wie ein unerfreulicher Kompromiß.

Ob der Herkuleszylinder wirklich Zurbaran zuzuschreiben ist? Mehrer bejaht es, obwohl auch er die allgemein zugestandene Mittelmäßigkeit dieser Werke zugibt. Diese Mittelmäßigkeit durch Schülerhände erklären zu wollen, geht wohl nicht an, denn Zurbaran mußte in diesem Falle, wo es sich doch um einen ehrenvollen Hofauftrag handelte, sein Bestes leisten. — Das Gewand des hl. Laurentius ist nicht eine Kasel, sondern eine Dalmatika (S. 81), das des hl. Romanus ein Pluviale (82); auch der Ausdruck „Priesterrock“ beim seligen (richtiger: heiligen) Alonso Rodriguez ist nicht ganz zutreffend, denn der Heilige war nicht Priester, sondern Laienbruder. Bei der Beschreibung der Verkündigung (87) wäre auf die ikonographisch wichtige Taube des Heiligen Geistes hinzuweisen. Auch der Ausdruck „Engelmädchen“, „weibliche Engel“ wäre wohl vom Standpunkt der Ikonographie aus zu beanstanden, zumal Zurbaran hierfür keine Veranlassung gibt. Auf Tafel 10 sind die Engel Knaben und der hl. Michael ist auch kein weiblicher Engel, sondern ein Jüngling (Tafel 65). Seite 61 spricht der Verfasser von einer „Anbetung“ Mariä, wo nur Verehrung gemeint ist. Anbetung gebührt Gott allein. Vielleicht darf ich diese Kleinigkeiten für die folgende Auflage der Beachtung empfehlen.

Das Buch ist mit Geist, Wärme und feiner Witterung für Formprobleme geschrieben. Von der kunstgeschichtlichen Begabung des Verfassers legt es rühmliches Zeugnis ab. Die Ausstattung ist dem Preise entsprechend vornehm und gediegen.

Worauf es bei der Kunst ankommt. Eine leichtfaßliche Einführung in die moderne Malerei, Plastik und Architektur für Laien, insbesondere Ausstellungsbesucher. Von Dr. Alois Wurm. H. 8° (112 S.) München, Josef Müller. M 2.40

Das kleine schmucke Büchlein enthält die Antwort auf die Frage, die wir so oft hören müssen: „Welches ist der Weg, um zum Kunstverständnis und Kunstgenuß zu gelangen?“ Man sieht es auf jeder Seite, daß der Verfasser den ganzen Fragenkomplex in jahrelangem kritischen Beobachten erst selbst durchgearbeitet und durcherlebt hat, und so konnte er uns einen Abriß praktischer Ästhetik bieten, der das Wesen der Kunst klarer macht als manches dickleibige gelehrte Buch. Wer sich von dem gleitenden Fluß der Sprache forttragen läßt, wird sich kaum bewußt, welche Fülle von Wissen und Erfahrung in den wenigen Seiten steckt. Die Wurzel der gesamten Darstellungen bilden die drei ersten Kapitel: Kunst und Natur, Die Wirkungen der Kunst, Was zu einem guten Bilde gehört. Wer das geistig in sich aufgenommen hat, besitzt einen sicheren Schlüssel für die folgenden, die einzelnen Gattungen und Arten der bildenden Kunst behandelnden Abschnitte. Sehr lehrreich sind die Winke für Ausstellungsbesucher am Schluß, gerade weil die meisten zu ihrem eigenen Schaden das gerade Gegenteil zu tun pflegen. Dem Büchlein werden sich von selbst Tore und Herzen öffnen, gleich-

wohl möchte ich es besonders als Grundlage für den Kunstunterricht an höheren Lehranstalten empfehlen. Dann könnte es nicht mehr vorkommen, daß der junge Mann das Gymnasium verläßt, ohne in einer so wichtigen Kulturfuge, wie es die Kunst ist, auch nur die allerbescheidensten Begriffe zu besitzen. Auch würde der einseitigen Antikeschwärmerei das längst notwendige Ende bereitet.

Der Dom zu Freising. Ein Führer durch seine Monumente und Kunstschätze. Von Eugen Abele. Mit 48 Abbildungen. 8° (96 S.) München und Freising 1919, Datterer. M 3.50

Der Freisinger Domberg ist lebendige deutsche Kunstgeschichte. Nicht ein totes Museum, in dem Kunstwerke aller Art zur Schau gestellt werden, die einander mehr oder weniger fremd sind, sondern eine weithellende Stätte, in der alles, was Kunst ist, zur Familie gehört, zu einer Familie, die ihren Stammbaum bis ins erste Jahrtausend zurück verfolgen kann. Darum hat Abeles ganz vortrefflicher Führer durch den Freisinger Dom nicht nur rein örtliche Bedeutung, sondern allgemeine. Als 1851/52 Sihart Sighart seine Monographie über den Dom schrieb, waren die kunstgeschichtlichen Einzelkenntnisse noch nicht so weit vorgeschritten wie heute; es galt also gar manches nachzutragen, und Abele hat diese Arbeit mit gewohnter Gründlichkeit geleistet. Zudem stand Sighart ganz unter dem Einfluß jener Anschauungen, die Romantik und Gotik allein gelten lassen wollten und die Zeiten der Alamannen als Abfall vom allein wahren Ideal betrachteten. Heute müssen wir froh sein, daß den Romantikern von damals nicht die Geldmittel für Rücktilisierung zur Verfügung standen, sonst hätten wir heute ohne Zweifel ein blutloses Gebilde anstelle des lebensfrohen Bauwerkes, dem der Barock sein Zeichen aufgedrückt hat. Abele weiß sich auch in der rein künstlerischen Wertung von jeder Einseitigkeit frei; seine Urteile sind durchweg treffend und wohlbegründet. Möchten alle wichtigen kirchlichen Baudenkmale Deutschlands ähnliche verständnisvolle Darstellungen erfahren.

Heiligenwallfahrt. Eine Legende. Bild- und Wortdichtung von Dr. J. E. Rappell. Mit 79 Silhouetten. 8° (102 S.) München 1919, Bayerische Druckerei und Verlagsanstalt. M 3.50

Bruder Pilgrim sitzt am Allerheiligenabend in seiner Zelle und liest in der Heiligenlegende. Während der Lesung schlummert er ein und schaut im Traum eine Heiligenprojektion. Das ist der Rahmen, der die in hübsche Verse gefaßte „Legende“ umschließt. Es handelt sich nicht um genaue Darstellung des Lebens der einzelnen Heiligen, es ist vielmehr nur ein besonders charakteristischer Zug herausgegriffen und poetisch geformt. Reizvoll sind die 73 Silhouettenbilder, in denen sich Rappell als Meister fein empfundener Umrißlinien zeigt.

Die Wallfahrt zur schmerzhaften Mutter Gottes im Weggental und ihre Heimat Rottenburg a. N. Herausgegeben von Gefängnis-pfarrer Eugen Sieber. 8° (X u. 136 S.) Mit farbigem Titelbild und 85 Abbildungen im Text. Rottenburg 1917, Bader. Geb. M 5.—

Um zuerst das Äußere hervorzuheben: das Buch ist ein Meisterstück buch-künstlerischer Ausstattung, in einer modernen originellen Frakturtype gedruckt, die

an Schönheit und Zierlichkeit ihresgleichen sucht. Auch inhaltlich ist das Werk ein Musterbeispiel für die Form, in die solche heimatkundliche Studien gegossen werden müssen, um — ohne oberflächlich zu werden — weitere Kreise zu fesseln. Es ist viel geschichtliches Wissen und gelehrte Forschung in dem Buch zerstreut. Auch die Kunst kommt reichlich zur Geltung im Text sowohl wie in den vorzüglichen Abbildungen. Selbst ein azetischer Teil mit Gedichten und Liedern als Zugabe ist beigelegt, der gerade heute für unser geschlagenes und niedergetretenes Volk von besonderer Bedeutung ist. Und es handelt sich ja um eine Wallfahrt zur schmerzhaften Mutter.

Der hl. Benedikt in der Malerei. Mit 50 Lichtdrucktafeln nach berühmten Meisterwerken. Veröffentlicht von der Abtei St. Mauritius in Clerf (Luxemburg). gr. 8° (32 S.) M.-Gladbach, B. Kühlen. Geb. M 9.—

Der Hauptwert des Buches besteht in den geschickt ausgewählten Bildertafeln, die uns Leben und Persönlichkeit des hl. Benedikt, soweit sie sich in der Geschichte der Malerei spiegeln, vom 11. Jahrhundert ab bis zu den Meistern der Beuroner Kunstschule in den wichtigsten ikonographischen Typen vorführen. Den Text dürfte man vielleicht als etwas zu knapp empfinden; man hätte etwas mehr an kunstgeschichtlicher und ästhetischer Würdigung gewünscht. Immerhin ist für eine umfangreichere Arbeit, die in günstigeren Zeiten wohl noch zustande kommen wird, der Weg gewiesen. Aus dem Haupttitel auf dem ersten Blatt: „Der hl. Benedikt in der Kunst I“, darf man wohl schließen, daß noch weitere Bände geplant sind, denen wir erwartungsvoll entgegensehen. Das Buch zeigt die vornehme Ausstattung der bekannten Rühlschen „Monographien zur Geschichte der christlichen Kunst“.

Deutsche Malerei seit 1870. (Wissenschaft und Bildung Bd. 144.) Von Dr. Wilhelm Waegzoldt. Mit 53 Abbildungen. H. 8° (VIII u. 94 S.) Leipzig 1918, Quelle & Meyer. M 1.50

Eine so reiche und in allen Gegensätzen schillernde Periode der Malerei auf etwa 90 Seiten so darzustellen, daß der Leser nicht nur durch einen Wald von Namen geführt wird, sondern einen Einblick in die treibenden Kräfte gewinnt, ist ein Kunststück, an das sich nur ein Mann wagen darf, der das ganze Gebiet von Grund aus beherrscht. Waegzoldt hat diese Aufgabe im ganzen gut gelöst, wenn auch manche der herkömmlichen Beurteilungen einer Neuprüfung bedarf und nicht in jedem Fall die kürzeste Formel gefunden ist. Die Scheidungen des Stoffes nach rein äußeren Gattungen: „Das erzählende Bild, Das Bildnis, Die Landschaft, Das Stilleben, Das Wandbild“, bringt es mit sich, daß Erscheinungen, die derselben Wurzel entstammen, voneinander getrennt werden müssen, wodurch dem ungeschulten Leser die Auffassung der tiefer liegenden Beziehungen erschwert wird. Auch die neueste Kunst kommt ausgiebig zu Worte.

Josef Kreitmaier S. J.