

Erkenntnis teilen, sondern nur ihre höchsten Äußerungen, das, was man von jeher Urteil genannt hat. Die eigentliche reine Sinneswahrnehmung, soweit sie etwa auch das Tier hat, der Aufbau der Sinnesobjekte als solcher in Raum, Zeit, mit ihren sonstigen Eigenschaften, aber noch ohne abstrakte Sonderung der Glieder gegeneinander wird nicht behandelt. Überhaupt ist die Abstraktion nicht in ihrem Wesen und ihrer Bedeutung gewürdigt. Diese Nichtbeachtung scheint mir der empfindlichste Mangel der neuen Theorie.

Betrachtet man übrigens die Theorie, wie sie es will, als die theoretische Grundlage der Intelligenzprüfungen im gewöhnlichen Sinne des Wortes, so kann man wesentlich günstiger über sie urteilen. Dabei kommt es ja auf die niederen sinnlichen Erkenntnisse nicht an. Und die Begriffsbildung kann immer in die Form von Urteilen gekleidet werden, so daß solche in einer passenden Auswahl in der Tat das so verstandene intellektuelle Leben bestreichen. Die volle Bedeutung der neuen, sehr interessanten Theorie wird sich wohl erst in weiteren Untersuchungen überblicken lassen.

Jos. Fröbes S. J.

Bildende Kunst.

Aus Kunst und Leben. Von Dr. Paul Wilhelm Keppeler, Bischof von Rottenburg. 6.—8. Auflage in einem Band. Mit 6 Tafeln und 145 Abbildungen im Text. 8° (XII u. 380 S.) Freiburg i. Br. 1923, Herder. G. 20.—, geb. G. 22.50 u. G. 31.—

Wer das zweibändige Werk mit dem gleichen Titel liebgewonnen hat (vgl. die Besprechungen in dieser Zeitschrift Band 70 [1906] und Band 72 [1907]), wird in der vorliegenden einbändigen Ausgabe manchen Aufsatz ungern vermissen, der den heutigen widrigen Verhältnissen zum Opfer fallen mußte. Dafür entschädigt eine überaus lebendige und stimmungsvolle Schilderung des Eucharistischen Kongresses, der vom 24. bis 28. Mai 1922 in Rom tagte. Die „Wanderung durch Württembergs letzte Klosterbauten“ ist ein Meisterstück wissenschaftlicher Gediegenheit und volkstümlicher anregender Darstellung. Die Abhandlung über Raffaels Madonnen wird den Beifall der Modernsten allerdings kaum finden. Ihnen ist die ganze Renaissance Heidentum; der religiöse Geist, jahrhundertlang verschüttet, sei erst durch den Expressionismus wiedererweckt worden. Solche Einseitigkeiten sind unter allen Umständen von Übel, mag man auch der Meinung sein, daß manche Prätassaeliten, vorab Fra Angelico, an religiöser Weihe und Innig-

keit den großen Meister der Hochrenaissance weit übertreffen. Die vornehme, geschmackvolle Ausstattung ist des hohen Autors würdig.

Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk. Von J. van Aken. 8° (IV u. 100 S.) Mit 6 Bauplänen von Baurat C. Moris. Gladbeck 1922, A. Theben.

Die liturgische Bewegung, die zuerst den Kern erfaßt hatte, greift nun auch auf die Peripherie über, auf das Gebiet der liturgischen Künste. Einen Versuch zur Lösung dieses Problems stellt diese Schrift dar, die „einer straffen und ausdrucksvolleren Betonung in der gesamten Kunst des Heiligtums“ das Wort spricht. Worin dieses Wesentliche liegt, besagt das Wort „christozentrisch“; der Altar, als die Stätte, wo Christus täglich sein heiliges Opfer durch die Hände des Priesters darbringt, „soll der Ausgangspunkt und gestaltende Mittelpunkt des Kirchenbaues und der Kirchenausstattung sein“. Kurz: die Messopferkirche ist Ideal. Wer das Problem noch nicht lebendig an sich empfunden hat, wird vielleicht fragen, inwiefern es etwas Neues bedeute und nicht ohnehin schon in allen katholischen Kirchen verwirklicht sei. Bildet der Altar nicht das, worauf das Auge zuerst fällt, wenn man eine Kirche betritt? — Der Verfasser war gerade als praktischer Seelsorger nicht blind dafür, daß neben der Liturgie auch die Volksandacht nicht nur berechtigt, sondern notwendig sei, und darum auch in der Ausgestaltung der Kirche gebührend berücksichtigt werden muß. Es ist jedoch unverkennbar, daß die Ausstattung unserer Kirchen vielfach den wesentlichen Gedanken durch ein Vielerlei von Nebensachen überdeckt im Gegensatz zur Liturgie, die durch und durch christozentrisch ist. Auf diesen Grundgedanken baut der Verfasser sein Programm auf, das er nicht mit der Geste der Unfehlbarkeit verkündet, sondern bescheiden einer nachfolgenden Diskussion unterwerfen möchte. Ausdrücklich betont er auch, daß sein Buch „keineswegs einer liturgischen oder kunstgeschichtlichen oder ästhetischen Fachgelehrsamkeit“ entsprungen sei. Mögen darum auch Spezialisten über diese oder jene Einzelheit Bedenken verlauten lassen die Grundthese und im allgemeinen auch die Folgerungen bedürfen deshalb kaum einer Umstellung. Die praktische Durchführung wird ohnehin nicht so einfach sein, wie es den Anschein haben könnte. Es seien hier einige Folgerungen angedeutet: der Turm, von mäßiger Höhe, soll sich über dem Altar erheben, um auch schon äußerlich die wichtigste Stelle der Kirche zu kennzeichnen, Ausnützung der modernen

Beton- und Kahlstechniken, wodurch die größten Gewölbepansungen erzielt und mächtige Materialmassen an Strebepfeilern erspart werden können. Vorrücken des Altars in den Hauptraum statt seiner jetzt üblichen Abschlusstellung, damit das Kanonwort et omnium circumstantium verwirklicht werde und das Aufzeigen der Hostie und des Kelches bei der heiligen Wandlung nicht ausschließlich nach rückwärts geschehe, ferner besondere Beleuchtung der eigentlichen Opferstätte, beherrschende Stellung der Christusfigur, Verzicht auf Mehrschichtigkeit, Bevorzugen der Zentralanlage, Anlage der Kommunionbank auf drei Seiten des Altars, Benennung der Kirche nach großen Glaubensgeheimnissen. Im einzelnen zerteilen sich diese Hauptvorschläge in viele kleinere, auf die wir hier nicht näher eingehen können. Aber manches wird sich natürlich streiten lassen, wie das bei einer Schrift so idealen Charakters nicht anders möglich ist. „Christozentrische Kirchenmusik“ lautet der letzte Abschnitt des Buches. Da musikalische Formen schon wegen der Unbestimmtheit ihres Ausdrucks nicht in gleichem Sinn christozentrisch sein können wie Werke der bildenden Kunst, zielen die beherzigenswerten Gedanken des Verfassers auf liturgische Reinheit der Kirchenmusik und ihre Anpassung an die Festzeiten sowohl wie an die innere Entwicklung der Opferfeier. Von bestimmter Seite wurde dem Verfasser vorgeworfen, daß er „für zeitgegenwärtige, zeitnotwendige Kunst“ kein Organ habe, und der Wunsch ausgesprochen, daß er sein — übrigens maßvolles — Urteil über den Expressionismus bei einer Neuauflage gründlich revidiere. Ich glaube, in dieser Hinsicht kann sein Buch ruhig bleiben wie es ist. Die erste Auflage war in überraschend schneller Zeit vergriffen — ein Zeichen der Aufmerksamkeit, mit der man der neuen Botschaft allerorten lauschte.

Das christliche Grabmal. Von Anton Geitner. 4^o (82 S.) Mit 122 Abbildungen. München 1922, Gesellschaft f. christl. Kunst.

Lange genug ist die Friedhofskunst vernachlässigt worden, ja man dachte nicht einmal daran, daß hier so vieles verbesserungsbedürftig sei. Heute ist man wenigstens in Kunstkreisen auf die Dringlichkeit einer gründlichen Reform aufmerksam geworden, und die Früchte sind schon da und dort zu sehen. Diese Schrift nun hat sich zur Aufgabe gestellt, die modernen gesunden Reformgedanken in weitere Kreise zu leiten, und es ist kein Zweifel, daß sie ihr Ziel erreichen wird. Unsere Alvordern hatten für die stille Poesie und die religiöse Idee des Friedhofs feinen Sinn; es ist oft

überraschend zu sehen, wie diese alten Friedhöfe um das Kirchlein gelagert sind wie eine Herde um den Hirten. Unsere neueren Friedhöfe dagegen waren zum Teil nichts als langweilige, öde, mit geschmacklosen Denkmälern besetzte Grabfelder. Parkfriedhöfe, zum Luftwandeln einladend, bedeuten ihnen gegenüber das andere zu vermeidende Extrem. Eine Musteranlage ist der Münchner Waldfriedhof. In Italien findet man herrliche Muster von Terrassenfriedhöfen, die auch bei uns mehr Pflege verdienen. An unterirdische Katakombenfriedhöfe, die meiner Ansicht nach die idealste Form darstellen, ist wohl wegen der hohen Baukosten nicht zu denken. Was die Grabmalformen betrifft, so hat die bodenständige Heimatkunst schon vor Jahrhunderten solche ausgebildet, die auch heute noch als Vorbild gelten können: Holzkreuze, Totenbretter, schmiedeeiserne Kreuze, Bildstockform, liegende Grabsteine usw. Bei breiten Familiengräbern ließe sich schon durch einen einfachen Backsteinbau Geschmackvolles leisten. Vermieden soll werden leerer Prunk und Schablonenarbeit. Darum sollen nur wirkliche Künstler, nicht der nächstbeste Dorfsteinmetz an die Entwürfe gehen. Das Grabmal soll sodann eine christliche Idee verkörpern und sich die Schätze unserer alten Symbolik und der Heiligen Schrift nutzbar machen. Auch über den Grab Schmuck findet der Leser praktische Gedanken. Als Nachtrag zur Literatur wäre die Halbmonatschrift „Friedhof und Denkmal“, herausgegeben von Robert V. Witte, die seit 1922 erscheint, anzumerken. Sehr reichhaltig ist das Abbildungsmaterial; auffallend ist dabei ein allzu einseitiges Bevorzugen bestimmter Künstler, während Beckbeckers wichtig-monumentales Bettinger-Denkmal fehlt. Geistliche und Künstler, die auf dem Gebiete der Grabmal Kunst tätig sind, werden aus der Schrift Geitners reiche Belehrung schöpfen.

Das Leben. 33 Scherenschnitte von Melchior Grossek. Mit Gedanken von Georg Limpe. Breit-Folio. Freiburg i. Br. 1923, Herder. G. 11.—

Daß man mit der Schere die reizendste künstlerische Feinkost herstellen kann, ist bekannt. Grossek hat nun und zwar mit großem Geschick die Scherentechnik für Darstellungen aus dem Leben Jesu benützt. Seine Phantasie ist bedeutend genug, um durch Wiederholungen nicht zu ermüden. Es finden sich wahre Meisterstücke unter den 33 Bildern, so etwa die Ruhe auf der Flucht, Christus und Nikodemus, der reiche Fischfang, Seepredigt, Jesus bei Maria und Martha, der verlorene Sohn. Freilich

sind nicht alle Motive für die Scherentechnik gleich dankbar. Wie z. B. bei der Bergpredigt die Köpfe der Zuhörer aus dem Schwarz herausragen, scheint mir wenig glücklich; der ergänzenden Phantasie des Beschauers ist hier Unmögliches zugemutet. Auch sonst finden sich noch etliche allzu komplizierte Silhouetten. So z. B. der Verwundete beim barmherzigen Samaritan, Christus bei der Ölbergzene. Mit besonderem Glück wußte der Künstler durch landschaftliche Motive Leben und Empfindung in die Szenen zu bringen. Bei einer Neuauflage, die dem originellen Werke zu wünschen ist, würden die Begleitworte wohl besser auf die gegenüberstehende leere Seite gedruckt, statt auf die Schutzblätter. Es müßte dann allerdings ein ganz undurchscheinendes Papier zur Verwendung kommen. Die Ausstattung ist sonst in jeder Hinsicht vollendet.

Die Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Von Karl Woermann. Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage. Band V: Die Kunst der mittleren Neuzeit von 1550 bis 1750. gr. 8° (XII u. 516 S.) Mit 235 Abbildungen im Text, 6 Tafeln in Farbendruck und 56 Tafeln in Tonätzung und Holzschnitt. — Band VI: Jüngere Neuzeit von 1750 bis zur Gegenwart. gr. 8° (XVI u. 564 S.) Mit 203 Abbildungen im Text, 4 Tafeln in Farbendruck und 40 Tafeln in Tonätzung. Leipzig 1922, Bibliographisches Institut.

Mit diesen beiden Bänden hat dieses treffliche Handbuch der Kunstgeschichte, das in seiner neuen Fassung alle Widrigkeiten der Kriegszeit durchmachen mußte, seinen glücklichen Abschluß gefunden. Wenn man bedenkt, daß der vielseitige Verfasser nächstes Jahr achtzig Jahre alt wird, bedeutet dieses Werk für jeden Fall eine erstaunliche Leistung an Geist und Arbeit. Da die früheren Bände in dieser Zeitschrift ausführlich gewürdigt wurden¹, braucht über Anlage und allgemeinen Charakter dieses Handbuches nichts mehr gesagt zu werden. Es ist ja selbstverständlich, daß ein so gewaltiger Stoff von einem Gelehrten nicht in allen Teilen gleichmäßig bezwungen werden kann; ohne allzu große Mühe wird der aufmerksame und genügend vorgebildete Leser herausfühlen, welche Kunstperioden und Künstler durch eigene eindringende Forschung gestützt sind, und wo Lese Früchte die eigene Anschauung ersetzen müssen. In solchen Fällen schleicht sich leicht ein nicht ganz zutreffender Ausdruck, da und dort wohl

auch Mißverständnis und Irrtum ein. Um nur ein mir besonders nahe liegendes Beispiel zu nennen: In dem Abschnitt, der über Beuroner Kunst handelt, spricht der Verfasser von einem Emauskloster St. Gabriel in Prag. In Wirklichkeit sind das zwei verschiedene Klöster, die auch räumlich beträchtlich voneinander entfernt sind. Was ich in meiner Monographie über die Mystik Grecos und der Beuroner gesagt habe, gibt nicht die Ansicht dieser letzteren, sondern meine eigene wieder. Bei der Charakteristik Steinles (S. 194) bleibt gerade die bedeutendste Seite seiner künstlerischen Schöpferkraft unerwähnt. In der Literatur über ihn müßte das große Buch seines Sohnes Alfons v. Steinle, das des Künstlers Gesamtwerk in Abbildungen vorführt (Rempten 1910), unbedingt nachgetragen werden. Ebenso über Führich das größte über ihn erschienene Werk von Dreger (Wien 1912) und bei Egger-Lienz die Monographie von Kurt Weigelt (Berlin 1914). Doch alles das sind Dinge, die sich bei einem so umfangreichen, von einem einzigen Gelehrten bearbeiteten Werke über die gesamte Weltkunstgeschichte schlechterdings nicht vermeiden lassen. Sehr wertvoll ist der ausführliche Schriftennachweis am Schlusse der einzelnen Bände. Dagegen hat die Angabe der wichtigsten Literatur über einzelne Künstler im Texte selbst manche Missetzung im Gefolge. So sehr sich der Verfasser auch bemüht hat, Wechsel in den Ausdruck zu bringen, so wirkt es auf die Dauer doch ermüdend, wenn man immer wieder liest: über ihn hat geschrieben, ihn hat gewürdigt, seiner hat sich angenommen u. ä. Beim ehrwürdigen Alter des Verfassers mochte man gespannt sein, wie er sich mit der neuesten Kunst auseinanderzusetzen würde. Hundert Seiten des letzten Bandes sind ihr gewidmet. Obwohl man zwischen den Zeilen recht gut herausfühlt, daß diese Kunst nicht allzu tief in seine Seele dringt, bleibt er doch ein objektiver Berichterstatter, der nicht nur jeden polemischen Ton fernhält, sondern sich redlich Mühe gibt, auch den abstraktesten Erscheinungen gegenüber wenigstens wohlwollende Neutralität zu beobachten. Im ganzen und großen hat der deutsche Kunstliebhaber in diesem sechsbändigen Werke ein gediegenes Nachschlagewerk, das ihn bei seinen Kunstfragen nicht leicht im Stiche läßt, Fingerzeige für weiteres Studium bietet und durch reichhaltige, im allgemeinen gut gedruckte Abbildungen erfreut.

Vincent van Gogh. Von G. F. Hartlaub. (Junge Kunst. Band 25/26.) 8° (62 S.) Mit einer farbigen Tafel und 48 Ab-

¹ Band 92 (1917), Bd. 94 (1918), Bd. 99 (1920), Bd. 104 (1923).

bildungen. Leipzig 1922, Klinckschmidt & Biermann.

Endlich hat auch der Vater des Expressionismus in der Sammlung „Junge Kunst“ sein Denkmal erhalten, nachdem schon manche seiner Söhne und Enkel ihren Platz gefunden haben. Dafür ist dieses Bändchen das beste der bis jetzt vorliegenden Reihe geworden. Man kann über van Gogh nicht schreiben, ohne sich gezwungen zu sehen, das ganze Programm der neuen Kunst aufzurollen, denn alles, was die Heutigen wollen, hatte van Gogh bereits geleistet; nur für religiöse Stoffe, die jetzt besonders gerne gemalt werden, dünkte ihm seine Kraft nicht ausreichend. Man glaubt die ganze fanatische Einseitigkeit eines Modernen aus folgender Briefstelle herauszuhören: „Die Christusgestalt, so wie ich sie fühle, ist allein von Delacroix und Rembrandt gemalt worden; Millet hat nur die Lehre Christi gemalt. Über den Rest der religiösen Malerei kann ich nur lächeln, nicht nur vom religiösen, sondern auch vom malerischen Standpunkt aus. Die frühen Italiener, Flamen und Deutschen sind für mich Heiden, die mich nur ebenso interessieren wie Velazquez und so und so viele andere Naturalisten.“ Die Würdigung Hartlaubs, die nicht kritisch bleibt, ist gedankenreich und leuchtet tief hinein in das tragische Geschick dieses unglücklichen Malers, dem ob der Überfülle seiner künstlerischen Visionen das Gefäß des Geistes und Körpers vorzeitig zerbrach.

Mattheus Schiestl. Door K. S. 8° (72 S.) Salvator Uitgave, Beek bij Nijmegen. Alleenverkoop bij den St. Laurens Boek — en Kunsthandel Theo Hanou, Rotterdam 1923.

Dieses mit 63 Autotypen und 10 farbigen Tafeln geschmückte Buch, das die Kunst des in Deutschland so beliebten Meisters auch in Holland bekannt machen möchte, ist in jeder Hinsicht so glücklich gelungen, daß es auch hier angezeigt sei, obwohl es das Fassungsvermögen deutscher Geldbörsen wohl übersteigen wird. Sonst wäre es nämlich auch für den deutschen Büchertisch sehr geeignet, da die schönen Bilder weitaus die Hauptsache bilden. Da das Buch, was Umfang und Format betrifft, so eine Art Trabant zu dem größeren Werk Cajetan Döhrwalds darstellt, das so großen und wohlverdienten Erfolg gefunden hat, sei auf unsre Besprechung dieses Werkes im Februarheft 1922 dieser Zeitschrift verwiesen.

Josef Kreitmaier S. J.

Bayerische Altarbaukunst. Von Richard Hoffmann. Mit 275 Abbildungen. 4° (XXXVIII u. 307 S.) München 1923, Verlag von Georg Müller. G. 15.—

Msgr. Hoffmanns Veröffentlichung ist vornehmlich als Tafelwerk gedacht. Der Text beschränkt sich auf eine Beschreibung und Würdigung der in ihr im Bilde wiedergegebenen Altarbauten und auf eine an trefflichen Beobachtungen reiche Übersicht über die Entwicklung des Altarbaues in den verschiedenen Landesteilen des heutigen Bayerns, die ihre Ergänzung in einer früher von dem Verfasser herausgegebenen Geschichte des Altarbaues in der Erzdiözese München-Freising findet. Denn was in dieser über die formale und stilistische Entwicklung des Altarbaues und die dafür maßgebenden Einflüsse für den beschränkten Bereich einer einzelnen bayerischen Diözese dargelegt wird, gilt, wie vom Süden Deutschlands überhaupt, so namentlich von ganz Bayern. Was demnach die vorliegende Veröffentlichung kenn- und auszeichnet, ist, daß sie in erster Linie nicht eine Geschichte des bayerischen Altarbaues in Worten, sondern in bildlichen Wiedergaben ist. Sie hat dadurch sowohl für weitere Kreise wie für den Fachmann eine besondere Bedeutung erhalten; denn für jene bildet sie infolgedessen einen leicht verständlichen, lehrreichen und packenden Anschauungsunterricht, für diese ein wichtiges kunstgeschichtliches Quellenwerk.

An gotischen Altarbauten hat Msgr. Hoffmann das meiste von dem, was sich an solchen erhalten hat, abgebildet, im ganzen 73; von Altären des Übergangs von der Gotik zur Renaissance 6, von Frührenaissancealtären 9, von Altarbauten der Spätrenaissance, des Früh- und Spätbarocks sowie des Rokoko etwa 148, von Altären des Klassizismus 15. Unter den Altarbauten der Spätrenaissance, des Barocks und des Rokoko, die sich in schier endloser Zahl erhalten haben, mußte er eine recht beschränkte Auswahl treffen, die aber so beschaffen ist, daß sie nach allen Seiten hin ein völlig ausreichendes Bild der in der Zeit von etwa 1600 bis zum letzten Viertel des 18. Jahrhunderts im heutigen Bayern entstandenen Altarbauten gewährt. Man merkt es ihr sehr wohl an, daß sie von jemand geschaffen wurde, der als Konservator der staatlichen Denkmalpflege mit dem Bestand an bayerischen Altarbauten der Vergangenheit, mit denen ihn sein Amt immer wieder in nächste Berührung bringt, sowie mit der Entwicklung des Altarbaues in Bayern durchaus vertraut ist.

Es ist ebenso interessant wie lehrreich, an der Hand der Tafeln die Entwicklung zu verfolgen, welche der Altarbau vom 14. Jahrhundert an in Bayern durchlebt hat, zu sehen, wie im 16. Jahrhundert allmählich die Renaissance in den Altarbau einschleicht und die Gotik in gleichem Maße aus ihm sich zurückzieht; wie im Beginn des 17. Jahrhunderts ihn die Spätrenaissance beherrscht und nur mehr in der Art des Aufbaus sich einige Erinnerungen an die Altäre der Spätgotik erhalten haben; wie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts der italienische Barock bei ihm eindringt und auch in den volkstümlichen Altarbau Eingang findet, bald aber in diesem wieder die alte ihn kennzeichnende Freiheit und Phantasie sich durchringt, den strengen Aufbau des Barockaltars in eine reich bewegte Masse auflöst, ja oft ihn zu einem bloßen, üppig malerischen Rahmenwerk umgestaltet und so die von Leben, Bewegung und Ornament strotzenden Altarbauten des bayerischen Rokoko entstehen, wie endlich der Klassizismus gegen Ende des 18. Jahrhunderts seine vornehm steifen, nüchternen Formen an Stelle der übersprudelnden kecken Formsprache des Rokoko setzt. Am Schluß sind den Altären des Klassizismus die Abbildungen von 19 Altarbauten der Jetztzeit, theils gotischen und Barock-, theils modernen Stils angefügt, um auch den heutigen bayerischen Altarbau zu Wort kommen zu lassen.

Es hat in Bayern wie überhaupt in Deutschland zwei Zeiten gegeben, in denen die religiöse Kunst in eigentlichstem Sinn eine Volks- und Gemeinkunst war, im ausgehenden Mittelalter unter der Herrschaft der Spätgotik und im 17. und 18. Jahrhundert unter der des Barocks. Wer daran zweifelt, der möge nur das schöne Werk Msgr. Hoffmanns durchgehen, und es werden ihm alsbald alle Zweifel schwinden. Ein Durchblättern genügt dazu; so klar ist den Altären aus jener Zeit, die auf seinen Tafeln wiedergegeben sind, der Charakter einer Volkskunst in des Wortes vollster Bedeutung aufgeprägt. Es gibt sehr hervorragende Arbeiten, wahre Meisterwerke unter ihnen, aber auch diese sind keine moderne Oberschichtkunst, sondern hervorgewachsen aus dem Leben, den religiösen Anschauungen und dem religiösen Empfinden eines kindlich gläubigen, tief frommen Volkes; alle wurden geschaffen von schlichten Meistern, die im Volke groß geworden waren, mit ihm lebten und dachten und für dieses Volk und zu seiner Erhebung und Erbauung ihre Altarbauten schufen. Es möchte einem weh zu Mute werden, wenn

man nach Betrachtung der Tafeln, welche die Altarbauten der Vergangenheit wiedergeben, sich am Schluß den Abbildungen von Altären aus neuerer und neuester Zeit zuwendet. Sie klingen, soweit sie sog. moderne Schöpfungen sind, gegenüber dem jeweils trotz aller Verschiedenheit im einzelnen in der Hauptsache einheitlichen und harmonischen Tonmeer der Altarbauten der Vergangenheit wie eine schrille Dissonanz, sind Versuche und nichts als Versuche, künstliche Produkte, die um jeden Preis etwas Neues, noch nicht Gebotenes sein wollen und sollen, die sich losgelöst haben von der Überlieferung wie vom religiösen Empfinden des Volkes und darum ohne pulsierendes Leben, unverständlich für das Volk und unfähig sind, es zu erheben und zu erwärmen. Wie anders haben doch die alten Meister, obwohl oder besser weil keine akademisch gebildeten Künstler, auf dem gesunden Boden der Überlieferung stehend, aus dem Vollen zu schöpfen gewußt, wie anders die Formsprache gemeistert, wie anders die jeweilige religiöse Gedanken- und Empfindungswelt des Volkes, für das sie ihre Altarbauten schufen, zu verkörpern verstanden und ohne sich der Freiheit zu begeben, der nun einmal jeder Künstler, der ein wirkliches Kunstwerk schaffen soll und will, sich erfreuen muß, bei denkbar größter Mannigfaltigkeit im einzelnen in der Hauptsache Einheitlichkeit in Stil und Auffassung zu wahren gewußt. Ob wir je wieder jene religiöse Volks- und Gemeinschaftskunst erhalten, die uns in den spätgotischen und barocken bayerischen Altarbauten so lebensvoll entgegentritt und uns über manche Schwächen und Mängel, die ihnen im einzelnen eigen sind, hinwegsehen heißt? Es wäre so wünschenswert, so sehr von nöten. Sie wird aber erst kommen, wenn die Künstler sich wieder allgemein einer gesunden Überlieferung unterordnen, statt mit immer neuen, ungewohnten Versuchen aufzuwarten, wenn sie, statt ihre subjektiven Auffassungen dem Volke aufzudrängen, in die Seele und die Anschauungen des gläubigen Volkes sich vertiefen, da sie nur dann in ihren Altarbauten zu diesem eine verständliche und eindrucksvolle Sprache zu reden vermögen.

Daß Msgr. Hoffmanns Werk über die bayerische Altarbaukunst alle Empfehlung verdient, braucht nach dem Gesagten kaum ausdrücklich mehr bemerkt zu werden.

Kunstgeschichte.

Der gotische Flügelaltar zu Refermarkt. Von Florian Oberchristl. Ein Beitrag zur Geschichte der gotischen Plastik in Oberösterreich. Zweite, neube-