

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 pulserendes 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-

arbeitete Auflage. Mit 109 Abbildungen. 4° (48 S.) Linz a. D. 1923. Verlag der „Christlichen Kunstblätter“.

Die Schrift, die schon bei ihrem ersten Erscheinen in dieser Zeitschrift (68 [1905], 232) eine anerkennende Besprechung fand, verdient bei ihrem zweiten um so mehr einer erneuten warmen Empfehlung, als die zweite Auflage nicht bloß im Texte erhebliche Erweiterungen erfahren hat, sondern auch durch vorzügliche Wiedergaben aller Einzelheiten des Altars, von dem sie handelt, ein allseitiges, vollständiges Bild des künstlerisch wie kunstgeschichtlich gleich hervorragenden Werkes bietet. Der Refektorialer Altar entstand gegen Schluß des 15. Jahrhunderts als Stiftung des Christoph von Zelking als einer der vorzüglichsten unter den Altären, die in Oberösterreich um jene Zeit geschaffen wurden. Nächst dem Pacherschen Altar in St. Wolfgang ist er das bedeutendste mittelalterliche Altarwerk, das sich im Oberösterreichischen erhalten hat. Leider ist er nicht mehr in allem in seinem ursprünglichen Zustand, wie der Verfasser nachweist, doch ist er immerhin in der Hauptsache und nach seiner Gesamterscheinung noch der alte. Die Frage nach dem Meister des Altars, der zweifellos den besten spätmittelalterlichen Künstlern auf deutschem Boden zugeählt werden muß, hat eine sehr verschiedene Beantwortung gefunden. Während der eine in ihm eine Arbeit Riemenschneiders sah, glaubten andere ihn Zeit Stosß oder Pacher zuweisen oder einem einheimischen Künstler, dessen Name uns nicht mehr bekannt ist, zuschreiben zu sollen; welch letztere Auffassung auch der Verfasser, namentlich mit dem Hinweis auf die überaus rege Kunsttätigkeit, die im letzten Viertel des 15. Jahrhunderts bezüglich des Kirchen- und Altarbaues in Oberösterreich herrschte, vertritt. Anklänge an die Art Riemenschneiders, Stosß und Pachers erklären sich durch Bekanntheit mit den Arbeiten dieser Meister.

Der Mariä-Empfängnis-Dom in Linz a. D. Von Florian Oberchristl. Domkapitular und Mitglied des Dombau-Komitees. Mit über 250 Abbildungen. gr. 8° (156 S.) Linz a. D. 1923. Verlag der „Christlichen Kunstblätter“.

Die für weitere Kreise bestimmte, überaus reich illustrierte Schrift ist eine Gabe zum sechzigjährigen Baujubiläum des Linzer Mariä-Empfängnis-Domes. Im ersten Teil gibt sie eine Übersicht über die Entwicklung des Baues, des Meisterwerkes des Kölner Architekten

Vinzenz Stas. Begonnen wurde mit der an das Ostende des Chores sich anschließenden Votivkapelle (1862—1869), dann folgte der Chor mit seinem Umgang und Kapellenkranz (1870—1885), hierauf der etwa 140 m hohe, ungemein machtvoll und harmonisch aufstrebende Turm (1886—1901), zuletzt (1902—1922) das dreischiffige Langhaus und der Querbau. Seit Ausbruch des Weltkrieges, dem auch der Dom sein Kupferdach zum Opfer bringen mußte, konnten die Arbeiten nur unter den größten Schwierigkeiten fortgesetzt werden. Immerhin wurden sie soweit gefördert, daß im Jahre 1924 die Fertigstellung des gewaltigen Werkes — die Gesamtlänge des Domes beläuft sich auf 130 m — erhofft werden darf. Was dieser Übersicht einen besondern Wert verleiht, und zwar nicht zum wenigsten auch für den Fachmann, sind die zahlreichen sie begleitenden Abbildungen, die uns den Dom in den einzelnen Stufen seiner Entstehung vorführen. Der zweite Teil der Schrift hat die innere Ausstattung des Domes zum Gegenstand, die Altäre, die Fenster, den Musikchor u. a. Auch hier gesellt sich zum Wort eine Fülle von Abbildungen. Eine Empfehlung bedarf die nach Text und Bildmaterial gleich lehrreiche Schrift kaum. Eine Würdigung des Domes, einer Gründung des heiligmäßigen Bischofs Franz Joseph Rudigier, des großartigsten Kirchenbaues, den das 19. Jahrhundert auf deutschem Boden entstehen sah, behalten sich diese Blätter für den nahen Tag seiner Vollendung vor.

A. D. Tani, Le chiese di Roma. Guida storico-artistica con introduzione del Dott. A. Serafini. Chiese stazionali; 121 illustrazione fuori testo. Edizione d'Arte. 16° (XX u. 324 p.) Torino 1922, E. Celanza.

Gegenstand des Werkchens sind, wie der Titel auch angibt, nicht alle römischen Kirchen, sondern nur die Stationskirchen der Ewigen Stadt, d. h. jener Kirchen, in denen während der Fastenzeit und an gewissen andern Tagen des Kirchenjahres noch immer, wenn auch nicht mehr mit jener Feierlichkeit wie in früherer Zeit, der altehrwürdige, von Gregor d. Gr. neugeordnete Stationsgottesdienst abgehalten wird. Bei jeder Kirche gibt der Verfasser zunächst einen durch Zuverlässigkeit ausgezeichneten Überblick über die Gründung und Geschichte derselben, nennt dann den Stations-tag und die sonstigen Hauptfeste, die in ihr im Laufe des Jahres begangen werden, und geht hierauf unter Beigabe von nicht weniger denn 121 vorzüglichen Abbildungen zu einer übersichtlichen, leicht verständlichen Beschreibung

des Außern und Innern der Kirche, ihrer bemerkenswerten Monumente und ihrer sonstigen Kunstschätze über. Die dem Ganzen vorausgeschickte Einleitung behandelt in sachkundiger Weise die Entstehung und Entwicklung der römischen Basilika und der Stationsfeiern. Wer des Italienischen mächtig ist, dem kann das Werkchen als vortrefflicher Führer zu den römischen Stationskirchen warm empfohlen werden. Vermißt wird am Schluß ein Verzeichnis der in ihm genannten Künstler, ihrer Heimat und ihrer Lebensdaten.

Silberschmiedearbeiten aus Kurdistan. Von Rudolf Berliner und Paul Borchardt. Mit 15 Textbildern und 20 Tafeln. (32 S.) Berlin 1922, Verlag von Dietrich Reiner. Grundpreis geb. M 15.—

Die Silberarbeiten, welche in dem Werke auf vorzüglich ausgeführten Tafeln veröffentlicht werden, wurden von einem der beiden Herausgeber, Paul Borchardt, in Kurdistan gesammelt, als er sich in der Zeit von 1916 bis 1918 als Dolmetscher einer deutsch-türkischen Militärmission dort aufhielt. Sie bestehen in Gürtel-

schließen, Ohrgehängen, Amulettbüchsen, Armbändern, Kopfschmuckstücken und ähnlichen profanen Schmuckgegenständen und sind teils moderne, teils ältere Erzeugnisse einer handwerklichen, aber auf hoher Stufe stehenden Volkskunst, von denen die älteren vielleicht bis ins 18. Jahrhundert zurückreichen. Nach R. Berliner sind sie stark von westlicher, nach P. Borchardt vornehmlich von persischer Kunst beeinflusst. Die zweite Auffassung halte ich für die zutreffendere. Eine abschließende Entscheidung in dieser Frage der Abhängigkeit ist freilich erst möglich, wenn weitere ähnliche Arbeiten veröffentlicht worden sind. Bemerkenswert ist, daß es nicht die Kurden, sondern Juden sind, die in Kurdistan das Gold- und Silberschmiedegewerbe betreiben. Lehrreich ist die Beschreibung, die Borchardt auf Grund seiner Beobachtungen von ihren höchst primitiven Werkstätten und ihrem nicht minder primitiven Arbeitgerät gibt. Da bis jetzt Edelmetallarbeiten aus Kurdistan noch nicht veröffentlicht wurden, darf das in Anbetracht seiner höchst vornehmen Ausstattung billige Werk auf ein besonderes Interesse rechnen.

Jos. Braun S. J.