

# Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 4.

1892.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Fracs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

## Zwei Wandgemälde in der Heiligkreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd.

Von Stadtpfarrer Pijet in Gmünd.

Den frühesten ornamentalen Schmuck der an Kunst und Schönheit im Lande einzig dastehenden Heiligkreuzkirche zu Gmünd bildete die plastische Darstellung des hl. Grabes. Dasselbe befindet sich in der mittleren der elf Chorkapellen und gehört unbestreitbar den letzten Dezennien des 14. Jahrhunderts an. Das den inneren Dimensionen des ganzen Gebäudes entsprechende kolossale Bild des im Grabe ruhenden Heilandes ist durch Meißel und Schlegel aus Einem mächtigen Steinblock herausgearbeitet. Im Hintergrunde des Sarkophags stehen drei trauernde Frauen von edelster Gestalt mit Salbgefäßen; zu Füßen und zu Häupten befindet sich je ein Engel, während im Vordergrund am Rande des Grabes die das Grab bewachen sollenden, aber vom Schlafe befallenen Krieger ihren Platz haben.

Dieses großartige plastische Erstlingswerk der kirchlichen Ausstattung hatte aber von Mitte des 17. Jahrhunderts an ein eigenes Schicksal. Durch ein großes, die Auferstehung des Herrn darstellendes Leinwandgemälde, welches die ganze Kapelle deckte, war das hl. Grab selbst, gerade 200 Jahre hindurch, jedem Auge entzogen. Nur die Karwoche über war das Auferstehungsgemälde so in die Höhe gezogen, daß es die Stelle der oberen Lucida einnahm und die Kapelle mit ihrem Balkengerüste sichtbar machte. In der Kapelle war nämlich eine dreimal gebrochene Stiege angebracht, welche bis zur Spitze des Gewölbes führte. Hier auf diesem erhöhten Standort wurde die große Monstranz mit dem Allerheiligsten aufgestellt. Wie die-

selbe von dieser Höhe aus über den Hochaltar hinweg das ganze Mittelschiff überschaute, so sollte sie auch von dem äußersten Westende der Kirche gesehen werden können.

Der Gedanke war wohl gut gemeint, aber seine Realisirung geschah auf Kosten eines edlen Schmucks der Kirche. Bei der in den fünfziger Jahren unternommenen Restauration im Innern der Kirche wurde auch mit der genannten Fingerüstung tabula rasa gemacht. Da fanden sich denn auch an den beiden Seitenwänden der Kapelle zwei Wandgemälde, welche alsbald die größte Aufmerksamkeit auf sich zogen. Aber die Freude über den so erfreulichen Fund wurde, je mehr das massenhafte Gebälk entfernt wurde, um so mehr getrübt. Beim Wiedereintritt des Lichtes in die Kapelle zeigten sich sofort die enormen Schäden, welche diese Malereien durch die genannte Karfreitagsausstattung erlitten hatten. Wie auch sonst oft an und in der Kirche war der „Kopf“ mit schonungsloser Weise eingezogen. Nicht waren die Balken auf einander gestellt, sondern zum großen Theil nur zwischen die beiden Seitenwände der Kapelle beziehungsweise deren Gemälde hineingezogen. Durch diese rücksichtslose Behandlung waren letztere aufs tiefste beschädigt worden. Das Bild des hl. Johannes und des rechten Schächers war geradezu um den Kopf gekommen. So handelte es sich bei diesen höchst interessanten Malereien um Sein oder Nichtsein, ob sie sollten einfach auch abgerieben werden, oder ob man einen Versuch machen sollte, sie wieder in ihrer ursprünglichen Gestalt herzustellen. Letzteres ist, und sicherlich zur Freude aller Fremde nicht nur des herrlichen Gotteshauses, sondern der christlichen Kunst geschehen. Im Jahre 1864 wurden die

Gemälde dem auch sonst schon bewährten Gemälde restaurateur Deschler von Augsburg zur Wiederherstellung anvertraut. Ueber das Geleistete fällt ein gewiegter Kenner auf diesem Gebiete das einfache, aber vollständig genügende Urtheil: „Ein anderer Maler hätte wohl andere Gemälde hergestellt;

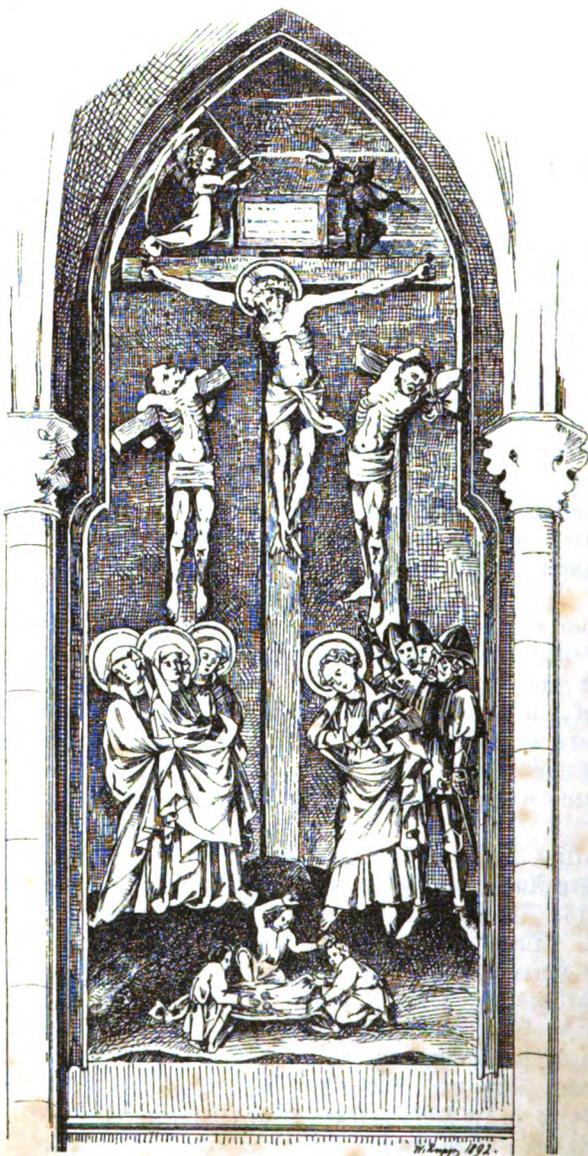
Deschler aber hat die Originallien erhalten.“ Allein zu bedauern ist, daß diese kostbaren Reliquien kirchlicher Monumental-Malerei an den schräggestellten Seitenwänden der Chorkapelle so situiert sind, daß sie, trotz der günstigen Beleuchtung von Seite der unteren Lucida, von den meisten fremden Besuchern der Kirche kaum bemerkt werden. Um so mehr mag es angezeigt erscheinen, sie hier in Wort und Bild dem Kunstfreunde vorzuführen.

Dem Beschauer an Ort und Stelle wird zunächst nicht entgehen, daß beide Darstellungen eine Ergänzung des zu ihren Füßen sich ausbreitenden hl. Grabes wie in räumlicher Anordnung, so auch in sachlicher Beziehung sind. Zur Rechten tritt dem Beschauer die blutige Scene auf Golgatha entgegen; zu seiner

Linken erblickt er, als das einzig entsprechende Gegenstück, den Leichnam des Gekreuzigten auf dem Schooße seiner jungfräulichen Mutter. Auf diese Weise gestaltet sich diese Chorkapelle zu einer eigentlichen Heiliggrabkapelle.

Das erste Gemälde zeigt Christus am Kreuze inmitten der beiden Schächer. Die straff horizontal gespannten Arme des Heilands sind mit eisernen Nägeln an den Querbalken angenagelt. Die Arme der mitgekreuzigten Missethäter dagegen sind nicht durch Nägel befestigt, sondern stark verrenkt um den Querbalken gewunden und mit Stricken daran gebunden. Es ist in diesen verzogenen Gliedmaßen viel Leben, und dieselben setzen eine große Fertigkeit in der Wiedergabe des menschlichen Körpers voraus. Das Bild des Gekreuzigten ist ein sogenannter lebender Christus. Zur Rechten unten am

Kreuze stehen drei von tiefem Schmerze ergriffene Frauen, von welchen insbesondere die Schmerzensmutter durch ihren dem ersterbenden Auge ihres Sohnes begegnenden Blick, ihre auf der Brust gefalteten, heilige Ruhe und stille Gottergebenheit



ausdrückenden Hände ein ergreifendes Bild bietet. Will man diese edle Gruppe deuten, so kann man nur denken an die drei Frauen bei Johannes 19, 25 u. 26: „Es standen aber bei dem Kreuze Jesu seine Mutter, und die Schwester seiner Mutter, Maria, die Frau des Cleophas, u. Maria Magdalena.“

Wendet man seinen Blick auf die Gestalt der zum Gekreuzigten aufblickenden, mit tiefstem Schmerz ringenden Mutter und auf das zu ihr sich wendende erste-  
bende Auge des göttlichen Sohnes, so ist es, als hörte man das letzte Vermächtniß des Sterbenden:  
„Weib, siehe deinen Sohn!  
Sohn, siehe deine Mutter!“  
Dieser Gruppe entspricht die unter dem linken Arme des Gekreuzigten. Hier steht im Vordergrunde der Lieblingsjüngerb. Herrn. Wie schon aus seiner ganzen Gestalt, ist er noch besonders erkennbar an dem Evange-

lienbuch in seiner Linken; die Rechte legt er auf die Brust, wie betheuernd, daß er den letzten Willen seines Herrn und Meisters gewissenhaft vollziehen und das letzte Vermächtniß alle Tage seines Lebens in Ehren halten werde. Zu seiner Seite

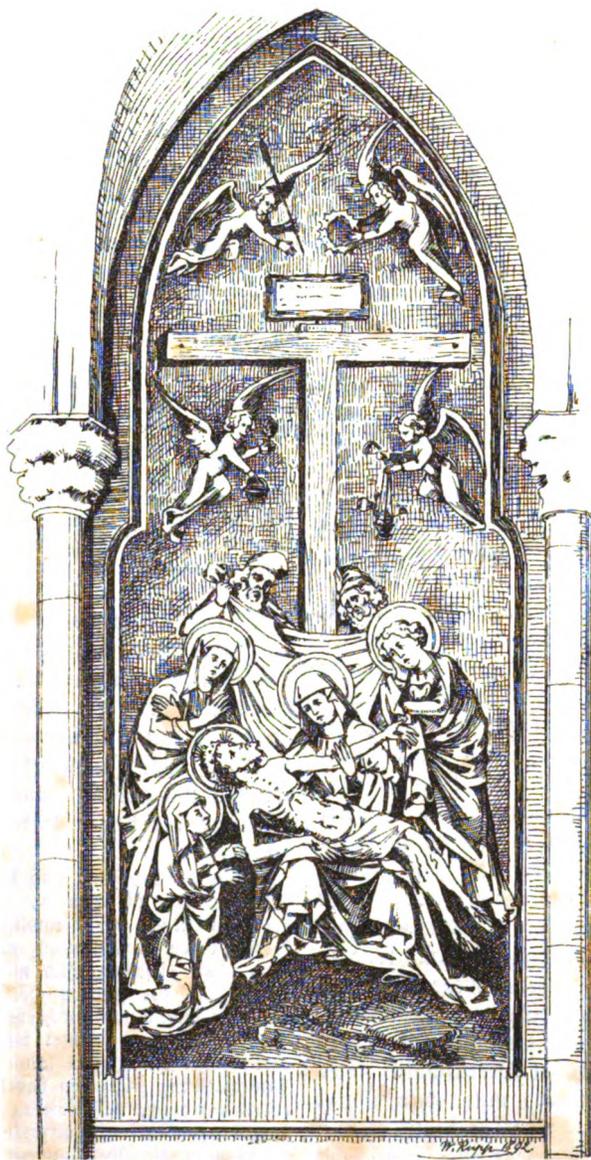
stehen drei Krieger: im Vordergrunde in ganzer Figur der heidnische Hauptmann in voller Rüstung mit dem Schwerte an der Seite, dem Panzer um die Brust und dem Helme auf dem Haupte. Ergreifen ob

all des Geschautes und unter dem Kreuze Erlebten blickt er voll heiligen Ernstes zu dem Gekreuzigten auf, laut und offen bekennend:  
„Wahrlich, dieser Mensch war Gottes Sohn.“  
Matth. 27, 54.

Auf dem Boden am Fuße des Kreuzes hocken drei Burschen, als episodisches Beiwerk in kleinerem Maßstab gehalten; sie würfeln über das Gewand des Herrn, sind aber schon mit einander in heftigen Streit gerathen. Sie raufen sich unter einander, und der Mittlere hat seinen Kameraden zur Linken bereits am Schopf erfaßt und schlägt mit geballter Faust auf denselben los.

Dieser Raufszene unten am Fuße des Kreuzes entspricht

über dem Querbalken der Kampf eines Engels des Lichtes mit stammendem Schwert gegen den Fürsten der Finsterniß; der letztere hat aber schon mit seinem einer Ofengabel ähnlichen Neptunischen Dreizack die Flucht ergriffen.



Die linke Wandfläche nimmt als Pendant eine sogenannte Pieta ein, wie sie herzlich und inniger sich unter allen derzeitigen Darstellungen der ältesten und neuesten Künstler kaum finden mag. Am Fuße des Kreuzes, an letzteres sich anlehnd, sitzt die Schmerzensmutter, den Leichnam ihres göttlichen Sohnes auf ihrem Schooße haltend. Hals und Nacken des Leichnams umschlingt sie mit ihrer Rechten; den linken Arm hält sie in ihrer Linken. Der tiefe Schmerz, der ihre Seele einem Schwere gleich durchdringt, kommt auf ihrem mildbreithen Antlitze nicht zum stürmischen Ausbruch. Er ist gedämpft durch eine mystische Seelenruhe, in der sie gleichsam zu sagen scheint: „So, o Vater im Himmel, hast Du ihn mir gegeben, so gebe ich ihn Dir wieder zurück. Meine größte Freude ist mir zum herbsten Schmerz geworden; aber auch dieser herbste Schmerz wird wieder meine süßeste Freude werden.“ Mit dieser feierlichen Stimmung voll Seelenruhe und himmlischer Hoffnung steht in schönem Farbeneinklang das die ganze Gruppe beleuchtende, im edelsten Faltenwurfe gehaltene lichtblaue Gewand der Mutter.

Weniger imponirend kniet zu Häupten des Leichnams eine Maria Magdalena; etwas rückwärts dagegen zur Rechten Mariens steht eine in den edelsten Zügen gehaltene Frauensperson, ihren theilnehmenden Schmerz durch die über die Brust geschlagenen Hände ausdrückend. Im Hintergrunde endlich stehen Nikodemus und Joseph von Arimathäa mit dem ganz naturwahr gefalteten Leichentuche. Nicht wie bei Rubens ist es der Akt der Kreuzabnahme, zu dem das Linnen dient, sondern der vom Kreuze abgenommene Leichnam soll in dasselbe eingewickelt und dem Grabe übergeben werden; zu diesem Zwecke halten sie das Leichentuch in Bereitschaft. Den leeren Raum über und unter dem Querbalken füllen vier Engelsgestalten, zwei mit Hox und Dornenkrone, zwei mit Nauchfaß und Weihwasserbecken, himmlische Ministranten bei den Exsequien und der Bestattung des Leichnams des Herrn.

Ueber diese beiden durch ihr hohes Alter höchst interessanten Wandgemälde gab nach einem Briefe in der Gmünder städtischen Antiquitätenammlung des Herrn Kommer-

zienraths Erhard im Jahre 1864 Dr. Waagen, Direktor des königlichen Museums in Berlin, folgende Aeußerung ab:

„Obgleich ich mein Urtheil über die hierbei zurückfolgenden Kopien der in der Kirche zum hl. Kreuz in Schwäbisch-Gmünd aufgefundenen Bilder schon lange festgestellt hatte, wünschte ich dieselben doch dem hiesigen Verein für mittelalterliche Kunst, welchem alle Männer angehören, die sich hier mit den Denkmälern dieses Zeitabschnittes beschäftigen, vorzulegen, um entweder etwas Bestimmtes darüber zu ermitteln oder meine Ansicht bestätigt zu sehen. Hiedurch wurde ich aber leider durch eine lange Krankheit verhindert, so daß dieses erst bei der am 26. April stattgefundenen Versammlung jenes Vereins geschehen konnte. Hier ergab es sich nun, daß die Mitglieder des Vereins meiner Ansicht beistimmten, daß jene merkwürdigen Bilder einem verdienten, doch wahrscheinlich dem Namen nach unbekanntem schwäbischen Maler aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören. Für Hans Balbung Orien, dessen Hauptthätigkeit dem 16. Jahrhundert angehört, indem er 1470 geboren, 1552 gestorben ist, ist nicht allein der ganze Charakter zu alterthümlich, sondern die Verhältniße der Körper zu schlant, die Formen zu mager, die Ovale der Köpfe zu spitz und die Büge zu fein. — Hoffentlich wird diesen sehr beachtenswerthen Bildern, von denen die Trauer über den Leichnam Christi sich als Komposition besonders auszeichnet, die ihnen gebührende Aufmerksamkeit geschenkt und für deren Erhaltung gesorgt werden.“

Dieses ist denn auch geschehen. Schon im Jahre 1863 war nämlich Maler und Gemälde-Restauratur A. Deschler in Augsburg mit der Wiederherstellung der so beschädigten Wandgemälde beauftragt worden. Vor Inangriffnahme gab dieser Kenner und Mann vom Fache nach Inspizierung der beiden Bilder folgendes Gutachten ab:

„Auf Veranlassung und Kosten des Kaplans Pfleger besuchte ich Gmünd, um die daselbst in der Pfarrkirche sich befindlichen Wandgemälde behufs deren Restauration zu besichtigen. Ich fand, daß dieselben nach meiner Ueberzeugung Werke aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts sind, welche durchgehends als sogenannte Tempera-Bilder betrachtet werden; doch möchte deren zähes Bindemittel kaum solche Freiheit der Pinselführung zugelassen haben. Die Farbe hat etwas verloren, der Auftrag ist sicher und gewandt und läßt auf Oelfresko schließen. Es ist im Ganzen die überkommene typische Bildung und Gesichtsforn, doch wie schon bemerkt, bei ziemlicher Handfertigkeit. So z. B. ersieht man sowohl im Ganzen als vorzugsweise an dem Christus die verbläute Manier des Meisters Wilhelm und Stephan von Eöln, überhaupt den Bögling der Kölner Schule, in der sowohl bei Gemälden als bei Skulpturen das byzantinische Element in jener Zeit noch ziemlich maßgebend war. Die Bilder sind nicht nur an und für sich

als solche einer sorgfältigen, verständigen und gewissenhaften Restauration werth, sondern für die Kirche gewissermaßen als wahrer Schatz zu betrachten.“

Um die Restauration der Heiligkreuzkirche in ihren inneren Räumen hat der verstorbene Hofmaler von Gegenbaur das hervorragendste Verdienst. Er hat die Kirche aus der drohenden Gefahr einer abermaligen Uebertünchung gerettet.<sup>1)</sup> Das sicherlich nicht inkompetente Urtheil aber dieses großen Meisters auf dem Gebiete der Farbenkunst über die etwaige Entstehungszeit unserer Bilder ging dahin: „Wie die Heiliggrabgruppe allem nach wohl dem letzten Dezennium des 14. Jahrhunderts angehören mag, so sind die beiden Gemälde Werke aus den ersten Jahrzehnten des 15. Säkulums. Die Gemälde sind mit Del auf Stein gemalt.“ Ueber die durch Deschler vollzogene Restauration aber äußerte er sich ebenso kurz als zu Gunsten des Restaurators: „Wären Eure Gemälde in andere Hände gekommen, so hätten Ihr ohne Zweifel auch andere Bilder erhalten; Deschler aber hat die alten ursprünglichen Gemälde wieder hergestellt!“

Wenn man nun die Urtheile von Direktor v. Waagen, Restaurator Deschler und Hofmaler v. Gegenbaur über die etwaige Entstehungszeit der fraglichen Gemälde zusammenstellt, könnte man da nicht an den Tag des hl. Evangelisten, das ist den 21. September des Jahres 1410, das ist den Tag der feierlichen Einweihung der Kirche, denken? Könnte diese noch heutzutage bewunderte erste Ausstattung der Kirche

<sup>1)</sup> Als er beim Eintritt in die Kirche die bereits angebrachten Farbenproben am Gewölbe, an den Säulen und den Flachwänden erblickte, sprach er in scharf accentuirter Weise: „Ihr wolket malen, dazu dürft Ihr meinen Namen nicht nennen!“ Und als man ihn hinwies auf die mit großen Kosten verbundenen, bereits getroffenen Vorbereitungen, war sein zweites und letztes Wort in dieser Angelegenheit: „Nun, wenn Ihr einmal wolket und müsst, so malet eben in Gottes Namen, aber meinen Namen gebe ich nicht dazu, obgleich ich ein Maler bin.“ Auf dieses Urtheil hin wurden Maler und Weißpüßer trotz der verursachten Unkosten aus der Kirche hinausgewiesen und ward der Kirche durch Abreiben und Abscharen der alten Ocker- (Küchen-)Farbe ihr natürlicher Steinnton wieder gegeben. Dies sei zur dankbaren Erinnerung an den edlen Freund hier für künftige Zeiten aufgezeichnet.

nicht zugleich zur Erhöhung dieses Festes veranstaltet und ins Werk gesetzt worden sein?

Eine ähnliche Frage läßt sich aufwerfen bezüglich des „verdienten, aber dem Namen nach unbekanntem Meisters der schwäbischen Schule“, wie ihn Waagen bezeichnet. Wenn aber Deschler sagt: daß unsere Malereien an die großen Ködner Maler Wilhelm und Stephan erinnern, wenigstens deren Kenntniß voraussetzen, so kann man kaum umhin, bei diesem Punkte sich nicht an die so renommirte und weitverbreitete Gmünder Steinmehlhütte am Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts zu erinnern. Daß Meister Heinrich, der Erbauer der Kirche, seine Qualifizirung zum Baumeister unserer Kirche in Köln geholt hat, ist in letzter Zeit aufs Neue dargehan worden durch Dr. Neuwirth in seinem Buch: Peter Parler von Gmünd. Daß die großen italienischen Meister der Kunst, wie ein Lionardo da Vinci und Michel Angelo sich auch auf den Gebieten der Architektur bewegten, ist bekannt; daß aber auch der große zweite Dombaumeister in Prag, Peter Parler, den Kaiser Karl IV. 1353/56 von der Gmünder Bauhütte weg nach Prag berufen hat, als Steinmehler und Bildhauer sich verewigt hat, davon zeugen die Bildwerke wie im Dome, so besonders auf der leider zum Theil jetzt eingestürzten Karlsbrücke. Könnten und sollten sich nun nicht auch unter den Mitgliedern der so weit verbreiteten und in so großem Aufse stehenden Bauhütte zu Gmünd solche befunden haben, welche sich auf dem Gebiete der Malerei versucht hätten? Diese noch von keiner Seite angeregte Frage könnte auf Grund verurkundeter Lösung einen nicht zu unterschätzenden Anhaltspunkt für Klarstellung der immer noch so dunklen Persönlichkeit bezw. Landsmannschaft des Erbauers der Gmünder Heiligkreuzkirche, des Meisters Heinrich von Gmünd geben. Wenn eine, freilich etwas spätere nicht verurkundete Chronik sagt: Die Gmünder hatten nicht nur die Mittel zu solch einem Baue, sondern sie hatten auch den Baumeister in ihrer Mitte, könnte man dann nicht auch folgern: sie bedurften zur Ausstattung ihres herrlichen Gotteshauses keiner fremden Kraft von Außen, sondern sie hatten die nöthigen Bildhauer und Maler innerhalb ihrer Mauern?

Welch hervorragende Stellung der Gmünd-  
 der Sohn Hans Baldung Grien in der  
 Geschichte der Malerei eingenommen hat,  
 darüber war in neuerer Zeit viel des  
 Schönen und Interessanten in Vorträgen  
 zu hören und in Zeitschriften zu lesen.  
 Aber dieser hervorragende Maler ist ge-  
 boren um das Jahr 1476, und seine Haupt-  
 thätigkeit fällt erst in die erste Hälfte des  
 16. Jahrhunderts, abgesehen davon, daß  
 zwischen den Baldung'schen Schöpfungen  
 und unseren Malereien sich auch nicht der  
 leiseste Verwandtschaftszug findet. Ueber-  
 haupt muß Gmünd sehr bedauern, von  
 diesem so großen Sohne seiner Stadt auch  
 nicht ein einziges monumentales Werk zu  
 besitzen. Alle seine bis auf heute so ge-  
 schätzten Werke befinden sich außerhalb der  
 Grenzen des engeren Vaterlandes. Nemo  
 propheta in patria habe ich einmal in  
 dieser Beziehung irgendwo gelesen. Nein,  
 das war nicht der Grund, sondern die  
 Zeit des Schaffens dieses großen Malers  
 fiel gerade in die unglückliche Periode des  
 Einsturzes der beiden Kirchtürme im Jahre  
 1497. Da gab es für einen auch noch  
 so hervorragenden Maler keine Gelegen-  
 heit, sich in seiner Vaterstadt selbst auch  
 durch irgend ein größeres, besonders kirch-  
 liches Werk zu verewigen; da mußte zu-  
 erst und vor allem an die Rettung, Er-  
 haltung und Wiederherstellung des Kirchen-  
 gebäudes selbst gedacht werden! Umgekehrt  
 ist aber wohl ebenso wenig zu bezweifeln,  
 daß das Farbentalent des hochbegabten  
 Knaben im Anschauen von solch großarti-  
 gen Gemälden, wie die Heiliggrabkapelle  
 sie dem kindlichen Auge bot, frühzeitig  
 schon geweckt wurde und unter deren Ein-  
 fluß die zarte Knospe sich zu jenen herr-  
 lichen, heute wohl noch mehr als zu seiner  
 Lebenszeit bewunderten Blumen entwickel-  
 ten, welche im Münster zu Freiburg i. B.  
 und in den verschiedensten fgl. Museen  
 mit ihrem himmlischen Dufte die für Höhe-  
 res empfänglichen Herzen und Seelen er-  
 quicken!

### Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst.

Von Stadtpfarrer Eugen Kessler in Freudenstadt.  
 (Schluß.)

Der Narr war schon lange vor seiner  
 Erhebung zum Hofnarren bei dem gewöhn-

lichen Volk eine sehr gewichtige Persön-  
 lichkeit. Denn die Thorheit, oder wie sie  
 damals hieß, „die Mutter Thorheit“, ge-  
 noß eine Art Kult, und wo dieser aus  
 dem Schooße des Volkes erwuchs, entfaltete  
 er sich kräftiger und offenbarte eine un-  
 gebundenere Heiterkeit und ledere Spott-  
 sucht als im Schlepptau der Vornehmen.  
 Als Zerrbilder ernster und namentlich  
 kirchlicher Vereine entstanden landauf  
 landab Narrengeellschaften, deren Vor-  
 stände „Päpste“, „Kardinäle“, „Bischöfe“,  
 „Könige“ u. s. w. hießen und die ihre  
 Tollheiten sogar ins Heiligthum hinein-  
 trugen. Einige Kleinmünzen mit den Bild-  
 nissen und Namen der Narrenwürdenträger  
 geben von den ältesten dieser Gesellschaften  
 noch Kunde. Von Darstellungen auf Chor-  
 stühlen, die sich auf sie beziehen, deren es  
 aber von jeher nur sehr wenige gewesen  
 sein dürften, ist (zum Glück!) nicht mehr  
 als eine bekannt, und diese existirt nicht  
 mehr. Es war eine der höchst absonder-  
 lichen Bildschnitzereien in der Kirche St.  
 Spire in Corbeil, kopirt und veröffentlicht  
 von Millin: eine Sirkonsole, welche einen  
 leibhaftigen Narrenbischof mit der Mitra  
 im Akt des Segenspendens dargestellt. Der  
 Narrenkolben ersetzt den Bischofstab! (Ab-  
 bildung bei Wright S. 191.) Es ist dies  
 allerdings ein sehr befreundlicher Auswuchs,  
 aber er ist ja nicht der Phantasie des  
 Bildschnitzers entsprungen, sondern von ihm  
 lebendig der Wirklichkeit entlehnt und be-  
 weist wieder einmal, wie sehr die Kunst  
 vom Volksleben zehrte und welch allseitige  
 Encyclopädie dieses Volkslebens wir an  
 den mittelalterlichen Kirchenbauten haben.

Berwischen wir den widerlichen Eindrud  
 dieser Parodie, indem wir zum Schluß der  
 Karikatur auf ein Feld folgen, auf welchem  
 sie sich Vorbeeren erworben hat. Die Pre-  
 digen des Mittelalters führten wahre Keulen-  
 schläge gegen die immer wieder von neuem  
 auftauchenden Modethorheiten und Aus-  
 wüchse der Kleidertracht. Ihre Satyren  
 übten den größten Einfluß auf die Mi-  
 niaturmaler, welche nun den gleichen Kampf  
 führten. Die Bildschnitzer kehrten die Waf-  
 fen seltener nach dieser Richtung, thaten sie  
 es aber, so saß der Hieb. Eine Sirkonsole  
 am Chorgestühl zu Ludlow führt uns den  
 Kopf einer häßlichen Alten vor, aus deren  
 Zügen Eßigsäure spricht. Sie ist frisch im