

wenige Abonnenten und der von Bischof Müller unterstützte Theil der Zeitschrift, „Kurze Abhandlungen, lose Gedanken“, trug ihr wohl das ehrende Urtheil des Professors Keppler in Tübingen ein, der in der „Literarischen Rundschau“ 10. Jahrgang 1854 Nr. 738 S. 193 s. und S. 225 s. sämtliche deutsche homiletische Zeitschriften besprach, deren Fehler auch entschieden mißbilligte, aber doch auf S. 195 vor allen Zeitschriften Vorzug und Preis „den Blättern für Kanzel-Berebtheit“ zuerkennt.

Seine ersten literarischen Versuche veröffentlichte Müller in der Wiener „Zeitschrift für katholische Theologie“ in den Jahren 1855 und 1857: „Ueber Herbart's Begriff des Sittlichen und des Sittengesetzes“ und „Ueber das höchste Gut in der katholischen Ethik“.

Im Jahre 1864 publicirte er aus Anlaß der Seligspredung der ehrwürdigen Dienerin Margaretha Maria Alacoque ein Büchlein unter dem Titel „Andachtsbüchlein zur Verehrung der seligen Margaretha Maria Alacoque“ zur Verherrlichung des heiligsten Herzens Jesu, Wien, Mayer 1864, welches in demselben Jahre eine zweite Auflage erlebte.

Als Bischof schrieb er ein beliebt gewordenes Jubiläumsbüchlein unter dem Titel „Belehrungen und Andachtsübungen für das Jubiläum des Jahres 1886“, wie er auch in derselben Eigenschaft eine populäre Schrift unter dem Titel veröffentlichte: „Geistliche Apotheke für Alle, die ewig leben wollen“ 2. Auflage, Steyr 1888. Das Buch ist bereits in einer sehr großen Anzahl von Exemplaren verbreitet und erschien auch in französischer, englischer, czechischer und spanischer Uebersetzung, während eine ruthenische Uebersetzung in Vorbereitung ist.

Maria in der Malerei.¹⁾

Durch Vermittlung des Herrn Prälaten Dr. v. Hettinger der Redaction zur Verfügung gestellt.

Zweite Hälfte.

Die Marienbilder seit dem Verlassen des byzantinischen Typus bis in die Gegenwart.

Die byzantinische Weise, die heilige Jungfrau darzustellen, hatte jedenfalls eine große Berechtigung für sich; betonte sie doch gerade die hervorragende Seite des katholischen Marien-Ideals, die Würde und Majestät der Gottesmutter, welcher Auffassung gegenüber, nach Jungmann, sogar alle übrigen nur als minder berechtigt erscheinen.²⁾ Auch der strenge, stellenweise schroffe Gesichtsausdruck der byzan-

¹⁾ Vgl. I. Heft, S. 38. — ²⁾ Jungmann l. c. S. 400 ff.

tinischen Bilder läßt sich einigermaßen vertheidigen. Späterhin freilich wurde diese Darstellungsweise allzu finster, schablonenhaft und starr, so daß das Mangelhafte und Ungenügende in derselben dem Blicke genialer Meister auf die Dauer nicht entgehen konnte, und die Herzen des Volkes selbst statt dieser langgestreckten, fast geisterhaften Gestalten ohne Wärme, etwas Lebensähnlicheres forderten. Aber auch dieser Mangel der Frische und Anmuth des Lebens in der byzantinischen Malerei war nicht ohne besondere Fügung so gekommen. Es sollte eben die Kunst, „die im späteren Heidenthume sich berauscht hatte in Naturgenuß und Naturvergötterung, und selbst das mächtigste Werkzeug derselben geworden war, heranreifen in der Schule der Entsagung, Läuterung und Buße, und eine strenge Probezeit bestehen, bis es ihr gestattet wurde, die Schätze der Antike, wie Israel die aus Aegypten mitgebrachten Gefäße, dem Cultus der reinen Religion zu weihen.“¹⁾ Das 13. Jahrhundert, eine für die Geschichte des Geistes und insbesondere der Kunst höchst merkwürdige Zeit, eine Zeit fromm kindlichen Sinnes, religiösen Glaubens und freudiger Schaffenslust, eine Zeit des höchsten Idealismus auf jedem Gebiete, brachte endlich die Befreiung von den erstarrten byzantinischen Formen und eine lebendigere Art der Darstellung.

Als Vermittler gilt hauptsächlich der Florentiner Cimabue. Die meisten Marienbilder dieses Meisters zeigen fast noch das ganze byzantinische Gepräge. Große Natürlichkeit aber und Lebendigkeit sehen wir schon bei seiner „großen Madonna“ in Maria-Novella zu Florenz. Als der Künstler dieses wundervolle Bild vollendet hatte, da begleitete es das Volk in feierlicher Procession in den Dom, wo es unter dem Jubel und Jauchzen der Menge enthüllt wurde. „Verglichen mit der gespensterhaften Starrheit und der harten Eintönigkeit der conventionellen Byzantiner, müssen die belebteren Augen und der leise Anflug von Sanftheit in dem stillen und milden Angesichte wie ein himmlisches Lächeln erschienen haben.“²⁾

Cimabues größerer Schüler Giotto durchbrach die Schranken der Ueberlieferung vollständig. Sein vertrauter Freund war Dante, welcher durch ihn auf die Entwicklung der italienischen Kunst einen großen Einfluß ausübte. Die erhabenen Lehren bezüglich der heiligen Jungfrau, wie sie der heilige Bernhard, Bonaventura und Thomas von Aquin in ihren Schriften niedergelegt hatten, brachte Dante in die Poesie, Giotto und seine Schule in die Form. „Es entstand jetzt ein Ideal, welches das Imponirende und Großartige, Ernste der byzantinischen Kunst mit der größern Schönheit und freundlichem Würde und Anmuth der Antike verbindet.“³⁾ Die erhabene

¹⁾ Hettinger a. a. D. I. S. 323. — ²⁾ Esl: Die Madonna als Gegenstand christlicher Kunstmalerei und Sculptur. Trien 1883, S. 8. — ³⁾ Schnaase: Geschichte der bildenden Künste. Stuttgart 1879. Bd. V. S. 334.

Höheit der Himmelskönigin, welche die Byzantiner zwar auch betonten, aber bei beschränkterer Technik doch fast nur durch äußere Symbolik anzudeuten vermochten, tritt nunmehr auch in der Haltung und in dem Gesichtsausdrucke der heiligen Jungfrau unverkennbar hervor. — Giotto selbst hat verhältnißmäßig wenige Marienbilder gemalt. Die berühmtesten sind seine „große Madonna“ und die „Krönung“. Beide zeigen die sorgfältigste Ausführung, sowie große Würde und Majestät in Blick und Haltung; doch ist die specifisch italienische Neigung für Gefühlsweichheit nicht zu verkennen, welche jedoch hier den kirchlichen Charakter der Bilder in keiner Weise beeinträchtigt. Besonders in dem letzteren Bilde, welches man noch heute in Santa Croce zu Florenz sieht, sind die Farben licht und zart, weich verschmolzen. Sehr anziehend wirkt das edle, längliche Profil der heiligen Jungfrau und ihre schmalen, mildblickenden Augen.

Die Schüler Giotto's erreichen, was die Großartigkeit der Auffassung anlangt, ihren Meister nicht immer, zeigen aber in der Technik noch bedeutende Fortschritte. Stefano, Cavallini, Angelo Gaddi, Giottino, Orcagna und Spinello schmückten im Laufe des 14. Jahrhunderts ihre Vaterstadt mit ungezählten herrlichen Mariendarstellungen. Wenn ihnen auch die Fähigkeit abgieng, die erhabenen Auffassungen des großen Dante plastisch mit Hilfe ihres Pinsels zu verwirklichen, so sind doch manche Bilder aus dieser Periode niemals von späteren Künstlern übertroffen worden. Cavallini's „Verkündigung“ in der Markuskirche bezeichnet Rio in seiner Kunstgeschichte mit Recht als „unerreicht schön“, und der unermesslich tiefe Schmerz, welchen die Mutter Gottes vor der Leiche ihres Sohnes empfand, ward wohl niemals edler ausgedrückt, als in der Pietà (Giottino's.¹⁾)

Die florentinische Schule huldigte von Anfang an einem gemäßigten Naturalismus; dagegen strebte die gleichzeitige Schule von Siena, der „Stadt der heiligen Jungfrau“, welche sich nach und nach aus der dort bestehenden griechischen Malerschule entwickelte, mehr nach Erfassung des inneren Seelenlebens und brachte vorzugsweise das mystische Element zur Entwicklung. Die beiden schon erwähnten Maler Guido und Duccio zeigen in ihren Marienbildern noch einen engen Anschluß an Byzanz, wie man in Siena überhaupt die griechische Auffassungsweise im Gegensatz zu Florenz bis in's 14. Jahrhundert mit Hartnäckigkeit festhielt. Doch tritt uns auch schon bei den sienesischen Bildern aus dieser Periode überall neues Leben im alten Typus entgegen; überall erscheinen die byzantinischen Formen belebt und veredelt.

¹⁾ In der Gallerie der Uffizien (Fresko).

Nachdem man sich endlich auch in Siena von den hemmenden Fesseln befreit hatte, welche der Individualität der Künstler fast gar kein Hervortreten gestatteten, entstanden bald zahlreiche Werke von höchstem Kunstwerte. Vor allem verdient erwähnt zu werden das berühmte Marienbild von Simone di Martino in der Dominicanerkirche zu Orvieto, welchem kein Gemälde des 13. und 14. Jahrhunderts an erhabener Majestät gleichkommt; ferner die cyklische Darstellung des Lebens der heiligen Jungfrau von Pietro Lorenzetti im Dome zu Siena, die „Verkündigung“ des Ambrogio Lorenzetti in der Akademie der schönen Künste und die großartige Darstellung der Himmelfahrt Mariä von Taddeo di Bartolo in der Kirche von Montepulciano.

Mit dem Ende des 14. Jahrhunderts beginnen fast gleichzeitig die italienischen und, wie wir später sehen werden, auch die deutschen Malerschulen, in der heil. Jungfrau das Ideal reinsten Jungfräulichkeit zu verkörpern. In Florenz wurde diese neue Richtung eingeleitet durch zwei der bedeutendsten Maler, welche Italien hervorgebracht hat, durch Masaccio und Fra Angelico. Besonders von diesem letztern haben wir eine Reihe Marienbilder, von denen Ulrici¹⁾ sagt, sie seien „Engel in weiblicher Gestalt, in jungfräulicher Zartheit, Keuschheit, Einfalt und Stille des Herzens, in jungfräulichem Liebreiz der Erscheinung“. Dieser fromme Dominicanermönch von Fiesole, welcher die allerseligste Jungfrau nie anders als knieend malte, erreichte eine solche künstlerische Schönheit der Darstellung, daß Michel Angelo beim Anblicke seiner „Verkündigung“ ausrief, es sei menschlicher Weise unmöglich, ein so holdseliges Bild der heiligen Jungfrau zu gestalten, es sei denn, daß der Maler das Urbild selbst gesehen habe. Ein Meisterwerk, wie nur der fromme Pinsel Fiesole's es zu schaffen vermochte, ist auch seine bekannte „Krönung Mariens“. Ein ganz eigenthümlicher, unwillkürlich jeden Beschauer zur Andacht stimmender Hauch der Frömmigkeit und Stille ruht auf der ganzen himmlisch schönen Darstellung.

Leider blieb diese idealistische Auffassung in Florenz nicht lange die herrschende. Unter dem Einflusse der Mediceer füllten sich die Kirchen mit Gemälden der Gottesmutter, welchen man durchweg den religiösen Charakter absprechen muß. Der Paganismus und Naturalismus gewannen die Herrschaft und die Maler strebten nur noch die sinnliche Schönheit an.

Bekannt sind die Werke des Fra Filippo Lippi aus dem Carmeliterorden, deren viele jetzt in den Gallerien zu München und Berlin sich befinden. Er malt Maria gewöhnlich in Anbetung vor dem göttlichen Kinde. Beim ersten Anblicke hält man seine Bilder

¹⁾ Ulrici: Abhandlungen zur Kunstgeschichte. Leipzig 1876. S. 106.

für Meisterwerke, da sie eine ungewöhnliche Technik zeigen; sieht man aber genauer zu, so fühlt man sich in der Regel enttäuscht. In Gesicht und Haltung der Mutter Gottes ist nichts Ideales zu finden, sie ist Porträt. Die schöne, mit großer Kunst gemalte Landschaft im Hintergrunde ist dem Künstler fast immer die Hauptsache. — Noch niedriger stehen die Producte der gleichzeitigen florentinischen Maler, welche dem Fra Filippo an künstlerischer Begabung nicht gleichkommen. Alle lieferten Porträts, sogar die traditionelle Tracht der heiligen Jungfrau wurde verachtet und die Nacktheiten nahmen überhand, so daß Savonarola mit Recht den Malern zurief: „Ihr laßt die Jungfrau Maria auftreten, wie eine gewöhnliche Dirne gekleidet.“¹⁾

Savonarolas Worte verhallten nicht ungehört. Seine Freunde Boticelli, Lorenzo di Credi und Fra Bartolommeo zeigen das ernste Streben, den Charakter der Mutter des Erlösers würdig darzustellen. Die Bilder dieser Meister haben eine jungfräuliche Anmuth, die nicht durch den leisesten Zug von Sinnlichkeit gestört wird. Berühmt ist das Meisterwerk Boticellis in der Gallerie der Ufficien. Maria, welche das „Magnificat“ schreibt, wird von Engeln gekrönt, und der kleine Jesus zeigt mit dem Finger auf die Worte: *Beatam me dicent omnes generationes!* — Von Fra Bartolommeo befindet sich ein sehr schönes Bild im Dome zu Lucca. Nichts ist großartiger, als der Ausdruck der heiligen Jungfrau und ihre Bewegung gegen den Sohn, um ihm das Volk von Lucca zu empfehlen, welches in die Falten ihres Mantels geflohen ist.

Die Schule von Siena hatte unterdessen mit dem Sinken der Stadt selbst ihre frühere Bedeutung fast gänzlich eingebüßt, indem die tüchtigsten Maler verbannt oder freiwillig ihre unwirthliche Vaterstadt verließen und sich meistens nach Perugia begaben, wo bald eine blühende neue Malerschule entstand. Um 1450 schufen hier Alunno, Gentile da Fabriano, Pinturicchio, Francesco Francia, Giovanni Santi und andere fast unzählige Marienbilder, welche sich sämmtlich auszeichnen durch den idealen Ausdruck der Jungfräulichkeit. Aber alle genannten Künstler wurden überragt durch Pietro Vanucci, gewöhnlich nach seinem Geburtsorte Perugino genannt, aus dessen Mariendarstellungen das innig religiöse Wesen des Meisters, wie der umbrischen Schule überhaupt spricht. Es sei hier nur sein Meisterwerk in der Pinakothek zu Bologna erwähnt, welches die Himmelfahrt Mariens zum Gegenstande hat.

Peruginos Schüler war Raffael. Um die Darstellungen der allerheiligsten Jungfrau, welche dieser größte Maler aller Zeiten geschaffen hat, richtig zu beurtheilen, muß man vor allem beachten,

¹⁾ Savonarola's Predigt am 3. Fastensonntag.

dass die wenigsten dieser Bilder bestimmt waren, vom Volke verehrt zu werden. Unter der Benennung „heilige Familie“ verlangten seine Auftraggeber Compositionen, in denen die Naivität der Kindheit und die Verschiedenheit mütterlicher Empfindung, vor allem aber die Anmuth, Harmonie und Formencorrectheit der Antike hervortrete. Aber trotzdem ist bei Raffael das religiöse Moment durchaus nicht, wie Jungmann meint, „auf ein überaus geringes Maß herabgesetzt“. ¹⁾ Denn der Meister von Urbino verstand es, den Realismus der Florentiner mit dem Tiefinnerlichen und Idealistischen der umbrischen Schule zu verbinden und „in der irdischen Schönheit des jungfräulichen Leibes zugleich die himmlische Schönheit einer vom göttlichen Geiste durchdrungenen Seele“ ²⁾ zu zeigen.

In seinen frühern Marienbildern, besonders in seiner „Belle Jardinière“, stellt Raffael das Ideal der Jungfräulichkeit in einer Schönheit dar, wie wir sie nur noch bei Fra Angelico finden. Später betonte er mehr die Mutterwürde, aber die jungfräuliche Mutterwürde Mariens. Am bekanntesten und in unzähligen Copien verbreitet sind seine „Madonna dei Candelabri“, „Madonna di Foligno“, „Madonna della Sedia“, besonders aber die „Sirtina“. In diesem seinem ausgezeichnetsten Werke stellt Raffael die himmlisch Verklärte dar, welche mit ihrem göttlichen Kinde auf dem Arme, von einer Wolke getragen, dem heiligen Papste Sixtus und der heiligen Barbara erscheint. Die Heilige ist hier die verklärte Jungfrau-Mutter in der edelsten, vollendetsten Form menschlicher Erscheinung. „Alles Irdische liegt weit unter ihr, die siegreich empor schwebt in Glorie; aller Schmerz ist überwunden. Reinheit, Mitleid, Liebe, was ihr irdisches Leben war, ist wie von dem Glanze wunderbarer Hoheit und Größe übergossen“. ³⁾

Nach Raffael und seinem Zeitgenossen Leonardo da Vinci, in dessen Gemälden das Wesen der heiligen Jungfrau Goldseligkeit, zarter Seelenadel und tiefe Herzensinnigkeit ist, sind in Italien nur noch wenige hervorragende Bilder der Gottesmutter gemalt worden, welche man als kirchliche Darstellungen bezeichnen könnte. Michel-Angelo, Corregio, Giorgione und Titian, die größten Meister des 16. Jahrhunderts, huldigten alle einem übertriebenen Naturalismus. Eine Ausnahme macht die kleine Marmorstatue der Pietà von Michel-Angelo, die, in der Form sich dem Besten an die Seite stellen kann, während der Ausdruck der Dolorosa ein überwältigender ist. Die Maler wollten die göttliche Mutterwürde Mariens betonen, aber sie malen nicht die Muttergottes mit dem göttlichen Kinde, sondern Scenen der Bärtlichkeit und Mutterliebe. Die äußere Anmuth, sonst

¹⁾ Jungmann I. c. S. — ²⁾ Ulrich I. c. S. 92. — ³⁾ Hettinger: Die Kunst im Christenthume, Würzburg 1867. S. 65.

nur Mittel zum Zweck, war ihnen der Zweck selbst.¹⁾ Fast nie erheben sich deshalb ihre Marientypen über die rein menschliche Auffassung. In der großartigen „Himmelfahrt Mariä“ von Titian entfaltet der Naturalismus, besonders in der Gestalt der heiligen Jungfrau, einen solchen Glanz, daß dessen Sieg über den Idealismus für immer entschieden war.

Eine kleine Wendung zum Bessern führte zu Anfang des 17. Jahrhunderts die Schule der Caracci herbei, deren Anhänger, die Ekfektiker, die besonderen Vorzüge der verschiedenen großen Meister mit einander zu vereinigen suchten. Eins der gelungensten Werke dieser Art ist die „Himmelfahrt Mariä“ von Annibale Caracci, in welchem sich auf dem Antlitze der heiligen Jungfrau unendliche Wonne und inbrünstige Sehnsucht ausprägt. — Als der bedeutendste unter den Ekfektikern gilt Guido Reni, welcher, wie man vielfach glaubte, durch eine besondere Vision begnadigt worden war, die göttliche Schönheit Mariens würdig darzustellen. Aber im allgemeinen ließen die Ekfektiker über dem mühsamen Abbringen nach schönen Formen den geistigen Ausdruck unbeachtet und entfernten sich zu sehr vom Ideale.

Den selben Entwicklungsgang, welchen das Marien-Ideal in Italien durchmachte, sehen wir gleichzeitig auch in Deutschland. Auch hier wurde die Darstellung im 13. Jahrhunderte lebendiger, und fast gleichzeitig begannen die Maler eine andere Seite des Ideals zu betonen. Die heilige Jungfrau erscheint gewöhnlich noch in königlichem Schmucke, aber der Ausdruck unnahbarer Hoheit mildert sich allmählich, und gegen Ende des 14. Jahrhunderts sehen wir in Maria den vollkommensten Ausdruck reinsten Jungfräulichkeit.

Diese Auffassung tritt zuerst in der Schule von Cöln hervor. Im Angesichte der heiligen Jungfrau, wie sie die alten Cölner Meister gemalt haben, erscheint Kindliches und Jungfräuliches in wunderbarer Verschmelzung; stundenlang kann man da lesen, und immer wird man befriedigt sein.

Die berühmtesten Werke der ältern Schule von Cöln sind die „Madonna mit der Bohnenblüte“ von dem Meister Wilhelm, sowie „Maria im Rosenhag“ und das Cölner Dombild, welches jetzt die Johannisapelle des Domes zu Cöln ziert, von Stephan Lochner. In diesem letztern Gemälde, welches Friedrich von Schlegel als „einzig in seiner Art“, als die „Perle von den Werken der Cöl-

¹⁾ Ueber Corregios Marienbilder fällt Lübke in seiner Geschichte der Plastik, Leipzig 1880, Band 2. S. 230 das Urtheil: „Sie zeigen dieselbe mehr genrehafte Gesichtsbildung, denselben feuchten, verschwimmenden, zärtlich schmachtenden Blick, die kleine Nase und den überzierlichen, ewig lächelnden Mund, wie seine Danae, Leda oder Jo.“

nischen Malerschule" preist,¹⁾ und welches nach dem Urtheile Ulrichs „in Beziehung auf Tiefe, Fülle und Schönheit des ideellen Gehaltes selbst der Sixtina Raffaels ziemlich nahe kommt",²⁾ tritt uns Maria als die Königin entgegen, welche die Huldigung der Heiligen des Himmels und der Fürsten dieser Erde empfängt. Aber die jungfräuliche Reinheit und Anmuth scheint dem Maler doch die Hauptsache gewesen zu sein. Krone, Hermelin und goldene Spange benutzte er nur, „um auch dem der Kunst mehr verhüllten Auge das Königliche der Jungfrau zu offenbaren".³⁾

Als die „reine Jungfrau" wird Maria auch in den Werken aller gleichzeitigen deutschen Schulen verherrlicht; so in Nürnberg, wo der überaus liebliche Gesichtsausdruck im Imhoff'schen Altargemälde lebhaft an die sienesische Schule erinnert; so auch in Prag, in Salzburg, in Niederösterreich und vor allem in den Niederlanden.

Hier nahm die Malerei um das Jahr 1400 bekanntlich durch die Brüder Hubert und Johann van Eyck einen großartigen Aufschwung. In zwei Gemälden dieser großen Meister, der „Darstellung im Tempel" und „Mariä Verkündigung" erscheint die heilige Jungfrau als eine reine, milde, jungfräuliche Gestalt, in deren Antlitz besonders eine tiefe Demuth sich widerspiegelt, und in dem Altarwerke von Gent zeigt Maria, in einem Buche lesend und mit einer aus Rosen und Lilien geflochtenen Krone geschmückt, die Züge einer deutschen Jungfrau, ohne jedoch im entferntesten Porträt zu sein. Ihr ganzes Wesen athmet Seelenreinheit und Jungfräulichkeit.

Unter den Schülern der van Eycks ist besonders Hans Memmeling unerschöpflich in der Darstellung der heiligen Mutter mit dem Kinde, und wir besitzen von ihm manches werthvolle Bild. Aber bald verfiel die niederländische Malerei einem ausgesprochenen Naturalismus, so daß in der spätern Zeit selbst ein van Dyck und Rubens sich nur selten und mit wenig Glück an die Darstellung des Marien-Ideals gewagt haben.

Im engern Deutschland hatte indessen die einseitige Betonung der Jungfräulichkeit ebenfalls bald auf Abwege geführt. Um den jungfräulichen Charakter möglichst klar wiederzugeben, griff man zum Beispiel in Salzburg zum Mädchentypus, stattete aber, da man den ehrwürdigen Zug der Gottesmutter vermißte, die heilige Jungfrau mit übermäßiger Haarfülle aus. Ganz naturgemäß begann deshalb gegen das Ende des 15. Jahrhunderts ein langsames, schenes Verlassen des bisherigen Ideals, die Mutterwürde begann genauer hervortreten. Ihren consequentesten Vertreter fand die neue Richtung in

¹⁾ Friedrich von Schlegel: Gemälsbeschreibungen. S. 155. — ²⁾ Ulrich, 1. c. S. 95. — ³⁾ Jäh: Das Madonnen-Ideal in den ältern deutschen Schulen. Leipzig. S. 12.

Albrecht Dürer, welcher das Naturstudium der Niederländer und den Geist der Antike, wie ihn die Italiener besaßen, in sich vereinigte. Aber bei den großen technischen Vorzügen Dürers vermißt man in seinen Marienbildern das sogenannte Pneumatische, das tiefinnere religiöse Moment. In seiner „Geburt Christi“, in der „Kreuzabnahme“ und auch im „Rosenkranzeste zu Prag“, überall tritt uns nur eine veredelte Mutterliebe entgegen; überall sehen wir, allerdings in meisterhafter Weise dargestellt, die „Freude der mütterlichen Liebe“, den „Schmerz eines Mutterherzens“, den „edlen Stolz einer Mutter über die Vorzüge ihres Sohnes.“¹⁾

Daselbe, in eine niedere Sphäre gezogene Ideal, wie Dürer, strebten auch seine Nachahmer an. Es war ihnen fast nur um Wahrheit der Auffassung und Natürlichkeit des Ausdrucks zu thun. Nur die beiden Holbein verstanden es, die Mutter in ihrer idealen, übernatürlichen Bedeutung zu erfassen. Berühmt ist ein Werk des jüngern Holbein, von welchem eine vortreffliche Copie in der Dresdener Gallerie neben der Sixtina sich befindet. Maria erscheint hier als die Mutter der bedrängten Menschheit der Familie des Bürgermeisters Meyer aus Basel, dessen jüngstes Kind durch ihre Fürbitte von schwerer Krankheit genesen ist. Statt des Jesusknaben hält sie das gerettete Kind auf ihrem Arme. Sinnig umfängt der weite Mantel der heiligen Jungfrau die vor ihr kniende Familie.

Alle Marien-Darstellungen, welche im Laufe der nächsten Jahrhunderte in Deutschland gemalt wurden, entsprechen der niedrigen und durchaus unfirchlichen Auffassung des ältern Lucas Kranach, der in Maria nur eine Jungfrau dieser Erde darstellt ohne alle Berücksichtigung ihres übernatürlichen Charakters. Glücklicherweise sind dieser Bilder nur wenige, da die Malerei schon zu Kranach's Lebzeiten, durch den um sich greifenden Protestantismus vom kirchlichen Gebiete ausgeschlossen, sich in den Dienst der Welt begab und an Gegenständen sich versuchte, denen sie eher gewachsen war.

Eine freundliche Erscheinung in dieser Periode allgemeinen Verfalls ist dagegen die erst jetzt aufblühende spanische Malerei, gleichsam eine Nachblüthe der gesunkenen italienischen und deutschen Kunst. Im 17. Jahrhunderte triumphte nach langem Streite die Lehre von der „Unbefleckten Empfängnis“. Infolge dessen bemächtigten sich die fromm kirchlich gesinnten spanischen Maler dieses Gegenstandes und stellten mit Hilfe einer trefflichen Symbolik dieses wunderbare Geheimnis plastisch dar. So erscheint denn die Mutter Gottes, nachdem sie länger als 1500 Jahre stets in irgend einer Verbindung

¹⁾ Fäb, a. a. O. S. 43. Von dem „Rosenkranzeste“ sagt L. Kaufmann (Albrecht Dürer, II. Aufl., S. 40): „Die ganze Stimmung ist die einer santa conversazione.“

mit ihrem göttlichen Sohne dargestellt war, jezt auf einmal allein, in sich selbst vollendet.

Der Hauptrepräsentant der spanischen Schule, Murillo, bringt in seinen Marienbildern schwärmerische Andachtsgluth und himmlische Verzückung in meisterhafter Weise zur Darstellung. „Von Himmelslicht umfluthet“, „von weiten Gewändern umflossen“, wird Maria gewöhnlich „auf Wolken emporgetragen“ und sehnsüchtig strebt ihr Blick „dem Körper voraus himmelan“. ¹⁾ In Murillo's hervorragendstem Werke, in der „Unbefleckten Empfängnis“, ist die heilige Jungfrau dargestellt „in jugendlicher Schönheit, stehend auf der Erdfugel, um die eine Schlange sich windet, welcher sie den Kopf zertritt; um das Haupt hat sie einen Kranz von Sternen, in der Hand eine Lilie, zu ihren Füßen die Mondscheibe.“ ²⁾

Mit Murillo gieng aber die kaum aufgeblühte spanische Malerei auch schon wieder ihrem Verfall entgegen, und länger als ein Jahrhundert wurde nun nirgends mehr ein hervorragendes Marienbild gemalt. War das Ideal erschöpft? — Fast fühlt man sich versucht es anzunehmen, wenn man die Producte des 18. und theilweise auch des 19. Jahrhunderts betrachtet. Doch ein Gegenstand, wie dieser, ist unerschöpflich. Maria vereinigt ja in sich alle Vorzüge der Engel und Menschen. Gott hat ihr ferner Gnaden verliehen, welche sie weit über alle andere Creatur erheben. Wie sie deshalb mit prophetischem Worte verkündigte: *Beata me dicent omnes generationes!* so ist ihre Verehrung in der That stets die Aufgabe der Jahrhunderte gewesen. Auch die Malerei kann sich von der allgemeinen Verehrung der allerseligsten Jungfrau nicht für immer zurückziehen. In der durch und durch realistisch gewordenen Zeit des vorigen Jahrhunderts fehlte es an Verständnis für das unerschöpfliche Ideal; es fehlte besonders auch an künstlerischen Kräften, welche das Ideal auf eine neue, befriedigende Weise zu gestalten vermochten.

Zu Anfang dieses Jahrhunderts aber traten in Deutschland wieder namhafte Künstler auf. Overbeck, Führich, Klein, Steinle, Heß, Schadow, Flak und Ittenbach haben ihren Pinsel oft und mit Glück zur Verherrlichung der erhabenen Gottesmutter geführt. Die Bilder dieser Künstler zeigen große Aehnlichkeit mit denen der italienischen Eklektiker des 17. Jahrhunderts; aber es spricht aus ihnen nicht nur eine hohe Formvollendung, sondern vor allem der deutsche Ernst und das tiefe deutsche Gemüth. ³⁾ Zum Schluß will

¹⁾ Lübke: Geschichte der bildenden Künste. Bd. 2. S. 360. — ²⁾ Neumaier: Geschichte der christlichen Kunst. Schaffhausen 1856. Bd. 2. S. 180. —

³⁾ Bei dieser Gelegenheit können wir nicht umhin, den Handel mit französischen Bildern, welche ganz Deutschland überschwemmen, tief zu beklagen, und im Namen des guten Geschmacks, sowohl wie der echten Frömmigkeit und cathol.

ich noch ein Werk des großen Deger erwähnen, welcher neben Führich wohl der bedeutendste Vertreter der neuesten religiösen Kunst zu nennen ist. Ich meine das schöne Bild in der Jesuitenkirche zu Düsseldorf, welches Maria mit dem Kinde darstellt. „Selbst der religiös indifferente Beschauer wird sich dem Eindrucke nicht entziehen können, durch welchen das gesenkte, in wunderbarer Bescheidenheit verklärte Antlitz der Mutter, wie das sicher bewußte Auge des Christkinds den Andächtigen hinreißt.“¹⁾

Bücher für die Jugend von 12 bis 14 Jahren. Auch Materiale für Pfarrbibliotheken.

Von Johann Langthaler, reg. Chorherr von St. Florian, Pfarrvicar in Goldwörth bei Ottensheim.

(Nachdruck verboten.)

Das Buch der Jugend. Ein Jahrbuch der Unterhaltung und Belehrung für unsere Knaben. Mit Beiträgen von Marinepfarrer Heims, Dr. Karl May, Dr. M. Wildermann, L. Sahler, Professor Dr. Koch, Hofgarteninspector Jäger, Karl H. Pilz, J. Dufresne, Dr. R. Weithrecht u. s. w. Mit über 300 Text- und acht Farbendruckbildern. R. Thienemann in Stuttgart. Groß 8°. 382 Seiten, Preis eleg. gebd. mit reicher Pressung M. 6.50. — fl. 4.3.

Ein Prachtbuch, das sich empfiehlt durch die Eleganz der Ausstattung, die unübertroffenen Bilder und durch den außerordentlich reichen Inhalt. Es sind interessante Erzählungen geboten, Geschichtliches und Cultur-Geschichtliches, physikalische Aufsätze, darunter über Dampfmaschinen, über das elektrische Licht, Telegraphen und Telephon, Springbrunnen u. s. w.; angenehm belehrend wirken die Arbeiten von Pilz über „die Baumeister unter den Vögeln“, über „die Wunder des Meeres“, über die „Sprachkünstler“, „Pflegeeltern“ unter den Vögeln“, über die Pflege der Stubenvögel. Die Handfertigkeiten (Buchbinderarbeiten, Tischler- und Laubsägearbeiten) gewähren nützlichen Zeitvertreib, ebenso die hier angegebenen Spiele. Bei aller Pracht ist das Buch aber nicht ganz tadellos: Seite

Andacht uns energisch dagegen auszusprechen und auf Abhilfe zu dringen. Es ist Pflicht der kirchlichen Behörden und der Seelsorger, ihr Volk zu bewahren vor Bildern, deren süßliches Wesen, neue und zum Theil die Sinne reizende Symbolik, sowie weichlicher Ausdruck ganz geeignet sind, den echt kathol. Sinn zu fälschen und den Ernst des christlichen Lebens zu verflachen. Was das Concil von Trient (Sess. XXV. de Invoc. Sanctor.) gebietet, darf nicht länger von uns vernachlässigt werden. Ich kenne ein solches Bilderhandelsgeschäft in Paris, es trägt reiche Zinsen, wie so manches andere „Geschäft“; darum haben die Juden mit ihrem gewohnten Spürsinne sich dessen bemächtigt, und die meisten dieser Bilder, die mancher Seelsorger und Ordensmann vertheilt, kommen aus solchen unwürdigen und unsauberen Händen. Bereits hat ein Bischof in Norddeutschland diesem Unwesen seine Aufmerksamkeit zugewendet; möge der gesammte deutsche und österreichische Clerus seinem Beispiele folgen. Hettinger.

¹⁾ Heber: Geschichte der neuern deutschen Kunst. S. 396.