



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Die Goldne Pforte in Freiberg.

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Letztere soll das Interesse an der vaterländischen Literatur so wecken, daß das Studium derjenigen klassischen Werke, zu denen jeden die Neigung führt, auf der Universität mit reiferem Verständniß fortgesetzt werde.

Der fast einstimmige Wunsch der Generalsynode war, wie gesagt, daß die Prüfung mit der ersten theologischen Staatsprüfung verbunden und so vor Männern abgelegt werde, welche den Kandidaten innerlich näher stehen als die Mitglieder der rein staatlichen Prüfungskommission. Dagegen läßt sich kaum etwas einwenden; es sind ja auch schon jetzt in den meisten Kommissionen für das „Kulturexamen“ zum Theil Männer, welche auch in dem theologischen Examen mitprüfen. Auch für die künftigen Lehrer ist der Nachweis der allgemeinen Bildung mit dem Staatsexamen verbunden. Nur wäre es dann allerdings zu wünschen, daß die theologische Prüfungskommission durch einen Professor der Philosophie, eventuell der Literaturgeschichte verstärkt werde. Auch die Mathematiker und Philologen haben den Nachweis ihrer allgemeinen Bildung in der Religion vor einem Professor der Theologie zu führen, und mit Recht; denn der Examinator soll das ganze Gebiet seiner Wissenschaft beherrschen. Sedenfalls wollen wir noch nicht gegen die ganze Einrichtung Sturm laufen; in Berücksichtigung, daß bei jeder neuen Einrichtung anfänglich die Unbequemlichkeiten sich fühlbarer machen, auch Mißgriffe leichter vorkommen als später, wollen wir erst erproben, ob nicht am Ende bei besonnener Handhabung des Examens und gewissen Modifikationen des Reglements die Klagen verstummen und die segensreichen Folgen des Gesetzes zu Tage treten werden.

Die Goldne Pforte in Freiberg.

Wenn wir die antike und die moderne Kunstwissenschaft hinsichtlich ihrer einzelnen Zweige und der Pflege, welche diese Zweige gefunden haben und noch finden, mit einander vergleichen, so gewahren wir einen auffälligen Unterschied. In der klassischen Archäologie sind historische und stilistische, ikonographische und technische Fragen von jeher mit gleichem Interesse behandelt worden, so lange es überhaupt eine Wissenschaft von der alten Kunst als selbständige Disziplin gibt. Wer war der Künstler? Wann lebte er? Welches waren die Veranlassungen und die Schicksale seines Werkes? Was stellt es dar? Wie ist es gemacht? Wie ist es gelungen? — von allen diesen Fragen ist den Werken der alten Kunst gegenüber nie eine zu Gunsten der andern ver-

nachlässigt, nie eine auf Kosten der übrigen bevorzugt worden. Von historischen und Stilfragen wird dies jeder ohne weiteres zugestehen. Aber es gilt auch von technischen. Wenn auch z. B. die Frage nach der Technik der pompejanischen Wandmalereien erst in jüngster Zeit durch die abschließenden Untersuchungen Donners endgültig beantwortet worden ist, beschäftigt hat sie die Wissenschaft doch von Anfang an so gut wie die Fragen über die Enkaustik, die Thonfabrikation, die Vasenmalerei, den Bronzezug, die Goldelfenbeintechnik der Alten und manches Verwandte. Die Ikonographie vollends — der Ausdruck ist in der Alterthumswissenschaft freilich nicht rezipiert, aber wir wollen ihn einmal aus der neueren Kunstwissenschaft herübernehmen — ist von der Archäologie von jeher aufs eifrigste angebaut worden. Die Frage: Welche Götter- oder Heroengestalt, welche Szene des Mythos oder der Sage stellt dies oder jenes Kunstwerk dar? korrespondirend mit der andern Frage: Wie ist die oder jene Gestalt oder Szene des Mythos oder der Sage in der alten Kunst dargestellt worden?, also die gegenständliche Interpretation des einzelnen Kunstwerkes, und ihr entsprechend die systematische Behandlung der Kunstmythologie, die ja neun Zehntel der antiken Ikonographie ausmacht, sie sind von Anfang an mit größtem Eifer behandelt worden, und gegenwärtig hat wohl kein Gebiet der archäologischen Wissenschaft eine so großartige systematische Darstellung aufzuweisen, wie sie Johannes Overbeck in seiner umfassend geplanten „Griechischen Kunstmythologie“ begonnen und schon um ein Bedeutendes gefördert hat.

Ganz anders in der neueren Kunstwissenschaft. So gewaltige Fortschritte diese auch in der letzteren Zeit in der historischen Forschung gemacht hat, so reichliche Veranlassung sie gehabt hat, namentlich in Folge der auf die Hebung des Kunstgewerbes gerichteten Bestrebungen, sich um die ja zum guten Theil verloren gegangene Technik vergangener Kunstperioden zu kümmern, so dürftig ist es um die Ikonographie der christlichen Kunst, die „Ikonographie Gottes und der Heiligen“, um diesen Titel des bekannten Buches von S. Wessely hier zu brauchen, um die christliche Kunstmythologie bestellt; wissenschaftlichen Ansprüchen gegenüber steht sie thatsächlich noch in ihren allerersten Anfängen. Einem Werke wie Overbecks „Griechischer Kunstmythologie“ hat die neuere Kunstwissenschaft nichts an die Seite zu setzen. Mit Recht klagt Alwin Schulz, daß die Kunstgeschichte des Mittelalters bei allen Erfolgen, die sie aufzuweisen habe, doch in einer Richtung bis jetzt wenig oder gar keinen Fortschritt gemacht habe: in der wissenschaftlichen Interpretation der Denkmäler. „Noch immer glaubt man mit einiger Kenntniß der Bibel allenfalls der Aufgabe gewachsen zu sein, die Bilder und Sculpturen des Mittelalters zu erklären; und die Attribute der gewöhnlich dargestellten Heiligen, in Compendien oder Tabellen gesammelt, scheinen für den Handgebrauch, den betreffenden Heiligen zu erkennen,

völlig auszureichen.“ Die christliche Mythologie als Basis der Denkmälerklärung steht gegenwärtig noch auf demselben Standpunkte, auf dem die antike Mythologie etwa vor achtzig Jahren stand, zu Schillers Zeit, als man sich in zweifelhaften Fällen noch aus R. Ph. Moritz' Mythologischem Wörterbuche Rathß erholte.

Der Grund für diese Erscheinung ist nicht schwer anzugeben. Nicht daß die ikonographischen Studien in der christlichen Kunst besonders abschreckender Schwierigkeit wegen gemieden würden — wenn die moderne Kunstgeschichte auf der einen Seite in die archivalische Forschung, auf der andern in das Studium von Handzeichnungen, Skizzen und Entwürfen sich vertieft, so bewegt sie sich auf einem gewiß nicht minder schwierigen Terrain —, sondern der Grund liegt einfach in dem verschiedenen Entwicklungsgange, den die antike und die moderne Kunstwissenschaft genommen haben. Längst hatte es eine Archäologie gegeben, ehe es eine Kunstwissenschaft gab. Die Denkmäler der alten Kunst hatten längst neben den Werken der alten Schriftsteller als Quellen für die Erkenntniß des antiken Lebens und Glaubens gegolten, hatten längst um des Gegenstandes der Darstellung willen interessirt, ehe sie anfangen, als Kunstwerke zu interessiren und betrachtet zu werden. Noch J. F. Christ in der Mitte des vorigen Jahrhunderts, den man so oft als Vorläufer Winkelmanns bezeichnet hat, steht den Werken der alten Kunst gegenüber auf wesentlich „antiquarischem“ Standpunkte. Erst durch Winkelmanns bahnbrechende Arbeiten ist die Kunstwissenschaft von der Alterthumswissenschaft als selbständige Disziplin abgeheftet worden, wie die junge Zwiebel von der alten. Die „antiquarische“ Auffassung hat aber neben der kunsthistorischen Forschung und der aesthetischen und stilistischen Betrachtung alter Kunstwerke nie ihre Wichtigkeit verloren, und noch heute interessirt den Herausgeber eines antiken Vasenbildes oder Sarkophagreliefs in erster Linie der Gegenstand der Darstellung. Als dagegen die moderne Kunstwissenschaft der älteren Schwester zuerst an die Seite trat, folgte sie unwillkürlich zunächst dem historischen Zuge, sie erforschte vor allem das Leben der Künstler und die Geschichte ihrer Werke. Das Interesse für die ikonographischen Aufgaben der Kunstbetrachtung, für die Gegenstände der Darstellung und die Quellen, aus denen die Kunst des Mittelalters und der Renaissance ihre Stoffe geschöpft, blieb zunächst im Hintergrunde stehen und hat auch bis auf den heutigen Tag noch nicht recht in Fluß kommen wollen.

Soviel ist ja sicher und allbekannt, daß als die Hauptquellen der mittelalterlichen Kunstdarstellungen auf der einen Seite die Bibel, auf der andern die Heiligenlegende zu gelten haben. Aber wie unbestimmt und verschwommen sind die Vorstellungen, die man sich bis jetzt von dem Verhältniß der mittel-

alterlichen Künstler zu diesen ihren Quellen gemacht hat! Was die Legende betrifft, so schlägt wohl die Kunstwissenschaft, wenn es gilt, das Leben eines einzelnen Heiligen näher kennen zu lernen, um zu bestimmen, welche Ereignisse desselben der Maler oder Bildhauer dargestellt hat, in modernen Heiligenbiographien nach oder zieht die Acta Sanctorum des Laurentius Surius oder der Bollandisten zu Rathe. Aber diese riesigen Kompilationen des 17. Jahrhunderts geben doch nicht die naiven Legenden des Mittelalters, wie sie dem gläubigen Volke, wie sie vor allem dem mitten im Volke stehenden schaffenden Künstler bekannt und geläufig waren. Wer die Legenden in dieser unverfälschten Form kennen lernen will, der muß ihre volksthümlichen poetischen Bearbeitungen im Mittelalter auffuchen. Zum ersten Male hat vor kurzem Alwin Schulz in Breslau mit der wichtigsten und zugleich anmuthigsten Legende des Mittelalters, der Marienlegende, den Anfang zu einer derartigen Behandlungsweise gemacht.*) Er hat aus Wernher's von Tegernsee Gedicht zu Ehren der Jungfrau Maria, Philipps des Karthäusers „Marienleben“, Konrads von Tuffesbrunn Gedicht von der Kindheit Jesu, Konrads von Heimesfurt „Himmelfahrt Mariae“, Walthers von Heinau „Marienleben“, Peter Suchenwirths Gedicht von den sieben Freuden der Maria und anderen volksthümlichen Mariendichtungen des Mittelalters, die sämmtlich indirekt auf die apokryphen Evangelien des Jakobus, des Pseudo-Matthaeus, des Thomas, des Nikodemus zurückgehen, eine ausführliche Erzählung vom Leben der Jungfrau Maria zusammen- und dieser Erzählung dann eine Ikonographie des Marienlebens, zunächst mit Beschränkung auf die mittelalterliche Kunst, gegenübergestellt. Er hat damit gezeigt, auf welchem Wege einmal zu einer umfassenden christlichen Kunstmythologie zu gelangen sein wird, und zugleich einen ersten, werthvollen Beitrag dazu gespendet, von dem man nur wünschen kann, daß er bald Nachahmung finden möge.

Wie aber hier Schulz den Weg gezeigt hat, um für die große Masse der legendarischen mittelalterlichen Kunstdarstellungen zum richtigen Verständniß zu gelangen, so hat Anton Springer neuerdings in einer kleinen, aber höchst gehaltvollen Schrift endlich die unklaren Vorstellungen, die man bisher von der Bibel als Quelle mittelalterlicher Kunstdarstellungen hatte, beseitigt und die wahren, direkten Quellen, aus denen die Künstlerphantasie des Mittelalters schöpfte, in überraschender Weise aufgedeckt. Die Arbeit, welche den Titel führt: „Ueber die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter“, ist veröffentlicht in den „Berichten der R. sächs. Gesellschaft der Wissenschaften“

*) Die Legende vom Leben der Jungfrau Maria und ihre Darstellung in der bildenden Kunst des Mittelalters. Von Alwin Schulz. Leipzig, Seemann, 1878. Die oben im Text angeführte Klage stammt aus dieser Schrift.

(1879) und umfaßt im ganzen 40 Druckseiten. Aber mit diesen anspruchslösen 40 Seiten, die hier im Schatten akademischer Sitzungsberichte aufgehoben worden sind — begraben, beigelegt, möchte man sagen —, wo schwerlich viele Leute darnach suchen werden, ist der Kunstwissenschaft ein größerer Dienst erwiesen als mit manchem dickleibigen Buche, das sich anspruchsvoll ans Licht der Deffentlichkeit drängt. Es ist so kurze Zeit erst her, daß Springer alle ernsteren Freunde der Kunstwissenschaft durch die reife und schöne Frucht seiner Raffael- und Michelangelo-Studien erfreut hat, und er ist seitdem schon wieder so emsig dabei gewesen, aus dem reichen Schatze seines Wissens auch den weitesten Kreisen mit einer Liebenswürdigkeit, „von der niemand nichts weiß“, zu spenden, daß ihn wohl kaum jemand gleichzeitig auf den dornigen Pfaden der Quellenforschung mittelalterlicher Kunstdarstellungen vermuthet haben wird. Sicherlich wird es den Lesern d. Bl. willkommen sein, wenn wir versuchen, im Nachfolgenden die interessanten Resultate der Springerschen Forschungen in Kürze vorzulegen.

Springer zeigt, daß zahlreiche Bildmotive der mittelalterlichen Kunst zwar schließlich in der Bibel wurzeln, ihre ganze Auffassung aber, ihre Anordnung und ihr Zusammenhang so wesentlich verschieden von den betreffenden biblischen Stellen ist, daß wir unbedingt eine andere Quelle unmittelbarer Anregung und Belehrung annehmen müssen, als die biblischen Schriften sie boten. Was die Auffassung betrifft, so gehen z. B. die zahlreichen Thiergestalten, die einen Hauptbestandtheil des frühmittelalterlichen Bilderkreises bilden, und in denen man bis in die neueste Zeit herein seltsame Auswüchse einer phantastischen, dunkeln Symbolik vermuthet hat, zum guten Theil auf Psalmstellen zurück, in denen der Bilderstoff freilich nicht bestimmt abgegrenzt vorliegt, die die Phantasie des Mittelalters sich aber in eine konkrete sinnliche Form umsetzte. Das weitverbreitete Bild Christi z. B., der auf dem Löwen und dem Otter geht und auf den jungen Löwen und Drachen tritt, die Bilder, in denen Heilige auf Menschen und Thiere wie auf einen Schemel ihre Füße legen, Löwen eine Menschengestalt (die Seele) im Rachen gepackt halten u. ähnl., beruhen sämmtlich auf den poetischen Vorstellungen von Psalmstellen, welche die lebendige Phantasie des Mittelalters sich unmittelbar in Bilder verwandelte. Dieselbe Phantasie aber war es, die in der Anordnung und Verbindung von Einzelgestalten, Gruppen und Szenen weit über den biblischen Text hinausging. Durch das ganze Mittelalter hindurch läßt sich die sogenannte „typologische“ Auslegung der Bibel verfolgen, die überall nach „Praefigurationen“ sucht. Anfangs beschränkte sich dieselbe auf die Ergründung eines tieferen Sinnes, der hinter dem schlichten äußeren Wortsinne lauschen soll; namentlich wird der Nachweis geführt, daß in Christus nur erfüllt werde, was die Propheten des alten Bundes verheißen haben. All-

mählich aber umspannte diese Typologie wie eine Kette die ganze Welt der Vorstellungen und Erscheinungen, zog auch das Thierreich und die moralischen Begriffe in ihren Kreis und fand kaum eine Grenze. Mit unermüdlicher Spitzfindigkeit wurden typologische und moralisch-allegorische Erklärungen auf einander gehäuft, und sie würden wahrscheinlich den Sinn vollständig verwirrt haben, wenn nicht glücklicherweise fast immer dieselben Objekte des Mystereums sich herausgestellt hätten. Immer wieder wird auf das ewige Leben, auf die Kirche, auf die Gemeinschaft der Gläubigen, auf die Tugend und die Sünde, den Sieg des Guten, die Niederlage des Bösen Bezug genommen, immer wieder betont, daß diese unter den Bildern des alten Testaments, der Thierwelt, der Theile der Erde u. s. w. verstanden werden. Aegypten und Babylon bedeuten die Welt, Nebukadnezar den Teufel, Jerusalem das Paradies, der arme Lazarus die Frommen, der Zöllner, der mit dem Pharisäer betet, die Heiden, der König, der seinem Sohne die Hochzeit ausrichtet, Gottvater, der seinen Sohn der Kirche vermählt. So stehen auch die vier Paradiesesflüsse, die vier Weltgegenden und die vier Evangelien mit einander in Verbindung, die Ameisen, die Bienen, die Seidenraupen und die Spinnen bieten Beispiele des christlichen Lebens. Namentlich zahlreich sind die Beziehungen, die zwischen einzelnen Thieren und dem Teufel und der Sünde walten. In dieser typologischen Weise muß die überwiegende Mehrzahl aller Bilder, in denen die kirchliche Kunst des frühen Mittelalters sich bewegt, gefaßt werden.

Woher nun, fragt Springer, entlehnten die Künstler diese Bilder? Daß sie aus den weiterverstreuten, nicht immer leicht zugänglichen Schriften der Kirchenväter und Theologen mühsam die brauchbaren Motive zusammengesucht und sich persönlich längeren Vorarbeiten literarischer Natur unterzogen haben sollten, ist unwahrscheinlich. Wir müssen auch für die biblischen Stoffe, ebenso wie für die Heiligenlegenden, nach der volkstümlichen Quelle ausspähen, aus denen die Künstler ihre Anregung holten. Auf eine solche Quelle aber wenigstens können wir auch heute noch „den Finger legen“, auf eine Quelle, welche der Phantasie des Volkes in jener Zeit eine Fülle von Vorstellungen zuführte, allen gemeinsam und leicht verständlich war, und welche denn auch eifrig benutzt wurde: das war die Predigt und das im Gottesdienste eng damit verbundene Kirchenlied, der Hymnus, die Sequenz. In ihnen lehren nicht bloß eine Menge der von Bildhauern und Malern aufgeführten Bilder wieder, sondern sie lehren auch in derselben Auffassung und Anordnung wieder, die in den Kunstdarstellungen beobachtet werden.

Aus den erhaltenen mittelalterlichen Predigtsammlungen wählt Springer die wichtigste, den „Kirchenspiegel“ (*Speculum ecclesiae*) des Honorius von Autun (?) in Burgund (*Honorius Augustodunensis*) aus, um an dieser Probe

den Zusammenhang zwischen der Predigt und den mittelalterlichen Kunstdarstellungen nachzuweisen. Honorius lebte zur Zeit Kaiser Heinrichs V. zu Anfang des 12. Jahrhunderts. Kein schöpferischer Geist, sondern ein simpler Kompilator mit encyclopädischer Bildung, repräsentirt er vortrefflich die herrschende Durchschnittsbildung und das geistige Besizthum weiterer Kreise seiner Zeit. Unter andern encyclopädischen Werken hatte er auch zu Nutz und Frommen von Priestern, die keine Fähigkeit oder keine Lust hatten, ihre Kanzelreden selbst zu entwerfen, eine Reihe von Predigtmustern, nach dem Kirchenjahre geordnet, niedergeschrieben. Diese für praktische Zwecke bestimmte Sammlung, das *Speculum ecclesiae*, gestattet uns einen überraschend reichen Einblick in den Anschauungskreis, der das Volksgemüth in der romanischen Periode bewegte und — sich in den gleichzeitigen Kunstdarstellungen verkörperte.

Die Reihe der Typen und Praefigurationen scheint bei Honorius kein Ende zu finden; zahllos sind die Bedeutungen, die ein Name, eine Zahl, eine Person, ein Ereigniß in sich birgt. Den größten Raum nehmen die Parallelen zwischen dem alten und dem neuen Testamente in Anspruch. Die Verkündigung und die Geburt Isaaks ist das Vorbild der Verkündigung und Geburt Christi, die *porta clausa* Ezechiels, Aarons blühender Stab, der brennende Dornbusch, der Mannaregen, Gideons Fell werden auf Maria bezogen, Abels und Abrahams Opfer und der Sündenbock werden in der Passionspredigt angeführt, Jonas als Typus der Auferstehung gefeiert. Noch wichtiger aber ist es, daß auch die Ereignisse des neuen Testaments bei Honorius untereinander verknüpft werden. In der Predigt am Feste der Erscheinung Christi werden die Epiphanie, die Taufe Christi und die Hochzeit zu Kana als auf ein und denselben Tag fallend gefeiert (genau so, wie es z. B. in den durch ihre angebliche Dunkelheit berichtigten Reliefs in der äußern Apfisiwand zu Schöngrabern in Niederösterreich geschehen ist). Dabei hält sich Honorius ebenso wenig wie die mittelalterlichen Künstler streng an die kanonischen Bücher des neuen Testaments. Er kann den Anspuß der Sage nicht missen, ja er bringt sogar auf heidnisches Gebiet vor. Er schildert das vergebliche Bemühen des Sisyphus und der Danaiden, den Stein zu wälzen und Wasser in durchlöcherzte Fässer zu schöpfen, er gedenkt der abwehrenden Kraft des Medusenhauptes und erzählt von den Lockungen der Sirenen und wie Odysseus ihnen widerstanden. Zahlreich zieht er, ganz wie die gleichzeitige Kunst, Thiergestalten zur Erläuterung von Lehren und Sittenregeln heran. Die meisten solcher Thiergestalten werden in der Predigt am Palmsonntage angeführt, wo Christus als Sieger über alle Versuchungen und Verfolgungen gepriesen wird. Die Worte: „Du wirst die Schlange zertreten“ (*draconem conculcabis*) und „Befreie mich aus dem Rachen des Löwen“ (*libera me de ore leonis*) sind der Gegenstand besonders eingehender

Betrachtung. Sie werden in der Erinnerung des Volkes lebendig wieder aufgetaucht sein, wenn es heilige Gestalten auf Thierköpfen stehend, Männer von Löwen verfolgt oder Löwen mit der Beute im Rachen auf Bildern erblickte. Auch zahlreiche Heiligenlegenden sind dem Speculum ecclesiae einverleibt; sie können, wie Springer sagt, geradezu als Textbuch für legendarische Darstellungen in der Kunst verwendet werden, und hier hätten wir eine wichtige Ergänzung zu den von Schultze gegebenen Nachweisen. Aber auch über die Hierarchie des Himmels, über die Ordnung, welche in der kaum überschaubaren Fülle der himmlischen Heerschaaren waltet, werden wir belehrt. Am Feste „Allerheiligen“, dem dazu passendsten Tage, erhebt sich Honorius gleichsam zu einer Vision und läßt die ganze curia coeli vor unsern Blicken vorüberziehen. Dem „Allerheiligsten“ geht Maria zur Seite, dann folgen neun Engelschöre, von drei Erzengeln geführt, die zwölf Patriarchen des alten Bundes, denen sich die vier großen und die zwölf kleinen Propheten anschließen. Der Täufer leitet zur Gruppe der Apostel über. Dann kommen die Märtyrer, von denen die vornehmsten mit Namen angeführt werden, dann die Kirchenväter, die Bekenner, die heiligen Mönche, Einsiedler, Jungfrauen und Büsser. Kein Wunder, daß das Volksgemüth dann an der überlieferten Ordnung festhielt und sie bei jeder Gelegenheit, also auch in der bildenden Kunst, und zwar selbst bis in die Zeit der van Eyck und Albrecht Dürers herab, in dieser oder wenigstens einer ähnlichen Ordnung wiederholte.

Die Eindrücke aber, die das Volk aus der Predigt erhielt, wurden ergänzt und verstärkt dadurch, daß die Hymnen und Sequenzen, die an den Festtagen gesungen wurden, regelmäßig den gleichen Gedankengang verfolgten wie die Festpredigt und die dort angeschlagene Stimmung festhielten. In schlagender Weise tritt dies z. B. in den Hymnen am Allerheiligensfeste zu Tage. Aber auch an allen andern hohen Festen ergänzen sich auf dieselbe Weise Predigt und Gesang, sie erzählen dasselbe Ereigniß und regen die gleichen Gedanken und Empfindungen an. Auch der altchristliche Hymnus und die mittelalterliche Sequenz ergeht sich mit Vorliebe in Parallelen und Praefigurationen und entlehnt die Beispiele für die Kämpfe und Verfolgungen der gläubigen Seele aus der Thierwelt.

Als eine glänzende Probe für die Wichtigkeit und — die Richtigkeit der neu gewonnenen Einsicht stellt Springer an den Schluß seiner Untersuchungen eine neue Interpretation eines der herrlichsten Werke romanischer Kunst: des Skulpturenschmuckes der Goldnen Pforte am Dome zu Freiberg.

Die hervorragendsten Werke der romanischen Skulptur in Deutschland sind bekanntlich auf sächsischem Boden zu suchen: es sind die Kanzelbühne und der Lettner mit der Kreuzigungsgruppe in der Kirche zu Wechselburg und

die sogenannte „Goldne Pforte“ am Dome zu Freiberg. Die letztere übertrifft an Schönheit und Reichthum alles, was von romanischer Skulptur in Deutschland, ja vielleicht überhaupt erhalten ist, sie ist wohl das Herrlichste von Portal-Architektur und Skulptur, was die romanische Baukunst aufzuweisen hat, ein Wunderwerk, das seinen Namen auch in dem figürlichen Sinne, in welchem es heutzutage, nachdem die ehemalige Gold- und Farbenpracht längst dahingeschwunden ist, nur noch verstanden werden kann, vollauf verdient, ein Wunderwerk aber auch um seiner Schicksale willen.

Der jetzige Freiburger Dom ist ein spätgothischer Bau. Er stammt aus dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts; 1512 soll er vollendet worden sein. Die berühmte kurfürstliche Begräbnißkapelle — neben der Goldnen Pforte der zweite Glanzpunkt des Domes — ist sogar erst von 1588 bis 1594 durch den italienischen Architekten und Bildhauer Giovanni Maria Rossini erbaut worden. Die Goldne Pforte aber ist ein durch merkwürdige Glückfälle erhaltener Rest von der kleinen romanischen Basilika, die früher an Stelle des jetzigen Domes stand und etwa um die Mitte des 13. Jahrhunderts errichtet worden sein mag. Bei den vier großen Bränden, die Freiberg im Laufe des 14. und 15. Jahrhunderts betroffen haben, ist sie stets verschont geblieben. Der zweite Brand im Jahre 1386 zerstörte die ganze Kirche; nur die Pforte und einige wenige andere Theile wurden gerettet und blieben an Ort und Stelle, als die Kirche im gothischen Stile wieder aufgebaut wurde. Ziemlich hundert Jahre später, 1484, wurde die Kirche bei dem vierten Brande abermals vollständig zerstört, und wiederum war es, abgesehen von anderen unbedeutenden Resten, nur die Pforte, die erhalten blieb, und so wurde sie denn zum zweiten Male, an derselben Stelle, wo sie von Anfang an gestanden, in den neuerrichtenden Dom mit eingebaut.

Nach der Weise vieler romanischer Portale gehen auch an der Goldnen Pforte die Wandungen und, dem entsprechend, die Bogenlaibungen, welche dieselben in weiten konzentrischen Kreisen überspannen, schräg nach innen, so daß der Eingang sich nach der Thür zu verengert und so „das Innere sich dem Herantretenden gleichsam einladend und ihn hineinziehend öffnet“ (Schnaase). Diese schrägen Wände gliedern sich unten am Sockel in regelmäßigen rechtwinkligen Vorsprüngen, auf denen sich abwechselnd Säulen und Pfeiler — auf jeder Seite fünf Säulen und vier Pfeiler — erheben. Die Schäfte der Säulen sind reich decorirt, und zwar so, daß jedesmal die beiden rechts und links einander entsprechenden Säulen dieselbe Verzierung zeigen. Die zwischen je zwei Säulen stehenden Pfeiler aber sind oben nischenförmig ausgekehlt, und unter diesen Nischen stehen, auf kleinen, halbhohen Säulchen, die vor die Pfeiler gestellt sind, acht halblebensgroße Statuen, jede mit einer phantastischen Gestalt

zu ihren Füßen. Alle Säulen und Pfeiler aber — mit Ausnahme der beiden Frontsäulen, welche von einanderanblickenden Löwen bekrönt sind — setzen sich im Thorbogen gleichsam archivoltenartig fort. Die Säulenarchivolten zeigen, wenn auch in etwas verberren und plumperen Formen, stets dieselbe Dekoration wie die Säulen selbst; die Pfeilerarchivolten dagegen sind wiederum jede in eine Anzahl über einander stehender Nischen zerlegt, welche mit Statuen ausgefüllt sind. Ein reich profilirter und verzierter Sims stellt die Verbindung zwischen den Wandungen und den Thorbogen her; derselbe trägt, da wo die Säulenarchivolten aufsitzen, wiederum jedesmal eine phantastische Gestalt. Die Thüröffnung ist mit einem geraden Sturz abgeschlossen, über diesem befindet sich das halbkreisförmige, ebenfalls statuengeschmückte Bogenfeld (Tympanon).*)

Was nun die Bedeutung dieses reichen figürlichen Schmuckes der Pforte betrifft, so ist man über einen Theil desselben wohl niemals im Unklaren gewesen. In der Mitte des Tympanon sitzt die Madonna auf dem Throne, das Christkind auf dem Schooße. Links knieen, Geschenke darbringend, die heiligen drei Könige, rechts steht ein Engel als Himmelsbote mit dem Szepter, hinter ihm sitzt Joseph. Rechts und links vom Kopfe der Maria wird die Fläche des Bogenfeldes durch zwei schwebende Engel ausgefüllt. Ueber den Gegenstand der Darstellung kann kein Zweifel sein: es ist die Anbetung der Maria und des Christkinds durch die heiligen drei Könige.

Zweifel steigen schon auf über die Bedeutung der Figuren an den vier Bogenlaibungen. Der innerste Bogen zeigt in der Mitte das Brustbild eines Mannes, der mit der Rechten jemandem eine Krone aufsetzt, mit der Linken einem Engel ein Buch hinreicht. Der übrige Raum des Bogens ist durch vier Engelsgestalten ausgefüllt. Lübke erkennt in dieser Darstellung „Christus von Engeln umgeben, den Auserwählten die Krone des Lebens reichend“; Heuchler deutet die Mittelfigur auf Gottvater und sieht in der ganzen Szene eine Krönung Mariae. Im zweiten Bogen befindet sich genau über dem männlichen Kopfe des ersten Bogens der Kopf eines Kindes, welches von einem Engel einem sitzenden Manne entgegengebracht wird, an dessen Schooß sich

*) Abbildungen der „Goldnen Pforte“ finden sich an folgenden Stellen: 1.) L. Puttrich, Die Goldne Pforte der Domkirche zu Freiberg, 1836 (Totalansicht und Details, in ungenügenden Lithographien). 2.) E. Förster, Denkmale, Bd. I. 1855 (Tympanon und die acht Hauptfiguren, in Stahlstich). 3.) E. Heuchler, Der Dom zu Freiberg, 1862 (Totalansicht, in Photographie). 4.) W. Lübke, Geschichte der Plastik (rechte Portalwand, in Holzschnitt, nach Puttrich). 5.) W. Lübke, Geschichte der Architektur (linke Portalwand, Holzschnitt, wiederholt in Seemanns Kunsthistorischen Bilderbogen.) 6.) Momimente des Mittelalters und der Renaissance aus dem sächsischen Erzgebirge, 1875. Tf. 2—4 (Totalansicht und Portalwände, in Lichtdruck). — Neuerdings sind durch die Verwaltung des K. Gypsmuseums in Dresden vorzügliche Abgüsse von sämmtlichen Skulpturen der Pforte hergestellt worden.

noch ein Kind lehnt. Auf jeder Seite dieser Mittelgruppe reihen sich drei sitzende Männergestalten an. Hier will Heuchler in dem getragenen Kinde das Christkind erblicken, in der Gruppe zur Linken Zacharias mit dem kleinen Johannes. Lübke sieht in der Szene „einen Engel, der die Seelen in Abrahams Schooß trägt“; die anwesenden männlichen Gestalten bezeichnet er als Apostel, Heuchler als „heilige Väter“. Im dritten Bogen befindet sich wiederum genau in der Mitte das Sinnbild des Heiligen Geistes, die Taube, von zwei Engeln umgeben; auf jeder Seite dieser Mittelgruppen sitzen abermals vier männliche Gestalten. Hier liegt es natürlich nahe, mit Heuchler an die Ausgießung des Heiligen Geistes zu denken; die acht sitzenden Männer würden dann Apostel sein; einer von ihnen auf der rechten Seite ist durch den Schlüssel unverkennbar als Petrus bezeichnet. Lübke sagt nur, daß diesen Bogen „noch andere Heilige, Apostel und Propheten“ füllen, und überfieht dabei ganz die Mittelgruppe. Ueber den Gegenstand des letzten und äußersten Bogens kann wieder kein Zweifel sein: hier ist offenbar die Auferstehung der Todten dargestellt. Ein Engel streckt in der Mitte beide Hände den Todten entgegen, welche, sechs auf jeder Seite, eben ihren Gräbern entsteigen. Betont sei nur noch, daß bei den drei inneren Bogen die Heuchlerische Auffassung den Vorzug zu verdienen scheint, insofern durch sie die drei Mittelgruppen sich ungezwungen zur Dreieinigkeit verbinden würden.

Ueber die acht freistehenden Figuren an den Portalwänden herrscht, seit man bei der Restauration der Liebfrauenkirche in Halberstadt (1844—1846) in alten Malereien fast dieselben Gestalten mit beigeschriebenen Namen entdeckt hat, so ziemlich allseitiges Einverständnis. Darnach stehen an der linken Portalwandung, von außen nach innen, Daniel (früher für Josua gehalten), dann die Königin von Saba, eine jugendlich weibliche Gestalt mit der Krone auf dem Haupte (in Halberstadt als *regina Austriae*, Königin des Ostens, bezeichnet), dann König Salomo und Johannes der Täufer. Die letzteren beiden sind nie bezweifelt worden; Salomo ist durch Krone und Szepter, Johannes der Täufer durch sein härenes Gewand und durch die Scheibe mit dem Bilde des Lammes, die er mit beiden Händen über die Brust hält, gekennzeichnet. An der rechten Seite des Portals stehen von außen nach innen folgende vier Figuren: Aaron, der Hohepriester, mit dem blühenden Mandelstabe und dem goldenen Mannagesäß, dann eine gekrönte weibliche Gestalt, gewöhnlich als *Ecclesia*, die Braut aus dem Hohenliede als Personifikation der Kirche gedeutet, ferner König David mit Krone, Szepter und Harfe, endlich eine männliche Gestalt, die Heuchler nach Anleitung der Halberstädter Wandgemälde für den Propheten Naam erklärt, während Lübke an Johannes den Evangelisten denkt. Der letzteren Deutung ist jedenfalls der Vorzug zu geben, weil durch sie der

durch alle Kunst, die mittelalterliche ebensogut wie die antike, gehende Kompositionsgrundsatz des Parallelismus und der Korrespondenz gewahrt wird. Entsprechen einander die beiden Prophetengestalten Daniel und Aron, sodann die beiden Könige mit der zugehörigen Frauengestalt, so darf man schließen, daß auch dem Täufer eine verwandte Gestalt gegenübersteht, und da bietet sich denn der Evangelist Johannes am natürlichsten dar.

Große Mühe hat sich Heuchler mit der Deutung des figürlichen Beiverkes gegeben, welches zu den Füßen der acht Statuen und über dem Sims angebracht ist. Den Löwentopf zu Daniels Füßen deutet er auf das Wunder Daniels in der Löwengrube, die beiden sich schnäbelnden Tauben im Abschluß der Nische, als Sinnbild der Liebe, Unschuld, Sanftmuth, auf die Tugenden der christlichen Kirche. Den Affen an der Fußplatte der Königin von Saba bezieht er auf das ferne Vaterland und den Luxus, mit dem die Königin am Hofe Salomo's erschien, den männlichen Kopf in der Nische auf das Gefolge der Königin. In der phantastischen Thiergestalt zu Salomo's Füßen will er das goldene Kalb erkennen, das sich auf den späteren Abfall Salomo's vom wahren Gott beziehen soll, der lächelnde Kopf an der Nische soll den Beifall des Hofes bei dem Abfall Salomo's zur Abgötterei ausdrücken. Den jugendlich weiblichen Kopf an der Fußplatte Johannes des Täufers bezieht er auf das Volk Israhel, welches künftig getauft werden soll, der Widderkopf im Abschluß der Nische soll entweder auf das Hirtenvolk gehen, dem Johannes entstammte, oder eine Hindeutung auf den Widder enthalten, den Abraham anstatt seines Sohnes opferte. Den Akroterien gegenüber, welche über dem Hauptgesims der Säulen und Pfeiler angeordnet sind — sie stellen sämtlich jugendlich männliche und weibliche Oberkörper dar — scheidet selbst Heuchlers Interpretationskunst. Frühere Ausleger hatten hier an Schreckgestalten gedacht, oder an gute und böse Geister, die sich paarweise einander gegenüberstehen und einander entgegenwirken. Heuchler meint, sie möchten wohl „auf die ewige Jugend der christlichen Kirche hindeuten“. Sicherer fühlt er sich wieder den phantastischen, aus Löwe und Drache zusammengestellten Thiergestalten gegenüber, die die innersten Akroterien am Thürsturz bilden. Unter dem Löwen habe man sich das Licht, unter dem Drachen die Finsterniß zu denken, und da die beiden verbundenen Gestalten sich jedesmal mit ihren Vorderfüßen bekämpfen, der Löwe aber eine feste Stellung am Eingange genommen habe, so sei der Sieg des Lichtes über die Finsterniß verständlich. Als den Hauptgedanken endlich, der in der Dekoration der Pforte sich aussprechen soll, bezeichnet es Heuchler, „die christliche Gemeinde auf die Gnade Gottes hinzuweisen, die ihr durch Christi Erscheinung zu Theil geworden ist, und durch welche sie auf die Auferstehung des Leibes hoffen darf“.

Wir verzichten darauf, all' diesen mühseligen Deutungsversuchen noch weiter
Grenzboten IV. 1879.

nachzugehen, und wenden uns zurück zu Springers Schrift, die eine klare und einfache, auf festester Basis ruhende Auslegung an ihre Stelle setzt, eine Auslegung, die nicht nur bisher unsichere Figuren sicher deutet, sondern auch für die bisher sicher gedeuteten erst die richtige Auffassung innerhalb des Ganzen an die Hand gibt.

Was zunächst das figürliche Beinwerk betrifft, so gilt es vor allem von dem Gedanken sich loszumachen, als ob z. B. die Bilder in den Nischenabschlüssen einen tiefen symbolischen Sinn hätten; sie haben in ihrer bunten Mannigfaltigkeit sicherlich nur dekorative Bedeutung. Anders verhält sich's, wie wir sehen werden, mit den phantastischen Köpfen, die zu den Füßen der acht Hauptgestalten liegen. Wie steht es aber vor allem mit diesen Hauptgestalten selbst, welche die Portalwände der Kirche schmücken? Bilden sie nicht eine recht gemischte Gesellschaft? Wo liegt die gemeinsame Idee, die sie mit einander verknüpft? In welcher Beziehung stehen sie zu einander und zur Kirche selbst? Hier setzt Springer zuerst den Hebel an und gelangt zu einem überraschend klaren und einleuchtenden Resultate.

Keine Personifikation war dem Mittelalter so geläufig wie die der „Kirche“ als der Braut Christi. Unzähligemale wird die „Kirche“ in den Predigten des Honorius als sponsa (Braut) angeführt, oft genug auch in den Hymnen und Sequenzen als solche gefeiert. Dies Bild beherrscht geradezu die kirchliche Phantasie des Mittelalters, und wie es in immer neuen Wendungen wiederholt wird, so dient es auch zur Verknüpfung der mannigfachsten biblischen Gestalten und Begriffe. Endlos sind die Typen und Praefigurationen, in welchen die Kirche geschaut wird; nicht nur Salomo's Tempel erscheint als ihr Vorbild, auch mit Eva, mit Maria wird sie verglichen. An keinem Tage aber strahlte das Bild der Braut Christi heller und glänzender als am Kirchweih-tage, dem Tage der *dedicatio ecclesiae*; an diesem Tage wird das Gedächtniß der Hochzeit Christi mit der Kirche gefeiert, und als Hochzeitsgesang ertönte der Hymnus *de dedicatione ecclesiae*. In den Predigten und Sequenzen aber wird das Bild der Hochzeit selbst mit reichen Farben ausgemalt; insbesondere werden die zum Feste geladenen Hochzeitszeugen, die ihre Gaben bringen, alle mit Namen angeführt. Die Zahl und Auswahl der Hochzeitszeugen wechselt natürlich in den einzelnen Sequenzen. Bald erscheinen Abel, Noah, Melchisedek, Abraham, Isaak und Jakob, Moses, Josua, David, auch das Gesetz und die Propheten als Personifikationen, ein andermal Eva, Rebecca, Rahel, sämtlich als Vorbilder der Kirche im alten Testament, Aaron, David und Bathseba, Salomo und die Königin von Saba, ein drittes Mal Adam und Eva, Noah, Moses, Jakob, David, Salomo, Johannes. Und hier stehen wir denn vor einer der Quellen, aus denen der Künstler schöpfte, der die Goldne Pforte schuf. Kein

Zweifel, daß wir hier die Vorbilder für die Darstellungen der Pforte vor uns haben. Ueber die an Davids Seite stehende weibliche Gestalt mit der Krone haben wir nun volle Gewißheit. Nicht eine Personifikation der Kirche, der Ecclesia, ist hier zu erkennen, sondern — Bathseba, das Weib des Uria, eine Deutung, auf die freilich ohne die Kenntniß jener Quellen kaum jemand verfallen wäre. David und Bathseba, Salomo und die Königin von Saba, die beiden Königspaare, sind hier als Hochzeitszeugen gegenwärtig, zugleich aber als die typischen Vorbilder für Christi Vermählung mit der Kirche. Auch Honorius bestätigt die Richtigkeit der Interpretation; in seinen exegetischen und homiletischen Schriften verweist er mit Vorliebe bei dem Bilde Salomo's und der Königin von Saba, als dem Vorbilde Christi und der Kirche, und in seiner Auslegung der Psalmen hebt er es ausdrücklich hervor, daß David die Gestalt Christi, Bathseba die Natur der Kirche an sich trage. Aber auch Johannes der Täufer erscheint in Sequenzen und Predigten wiederholt als Freund und sogar als Brautführer des Bräutigams (*paranympus sponsi*), der von Christus zur Hochzeit mit eingeladen wird, und mit gleichem Rechte ist Johannes der Evangelist anwesend. Johannes, heißt es, war der Bräutigam, dessen Hochzeit zu Kana gefeiert wurde. Als er, erzählt Honorius, die wunderbare Verwandlung des Wassers in Wein gesehen, verließ er seine Braut und folgte Christus nach. Auch die zu Ehren des Evangelisten gesungenen Sequenzen spielen auf dies Ereigniß an; in einer derselben wird er selbst geradezu als „Bräutigam“ (*sponsus*) bezeichnet. Nur Daniel wird in keinem Kirchenliede erwähnt. Aber auch hier geht aus den exegetischen Schriften des Honorius hervor, wie er unter den Kreis der Hochzeitszeugen kommt. Seine erste Hochzeit, heißt es, feierte Christus bereits im Mutterleibe Maria's, „als der König des Himmels mit seinem Sohne Christus die Menschennatur vermählte, wo die Brautkammer der Leib der Jungfrau war, aus dem er, wie der Bräutigam aus seiner Kammer, hervorging“. Für diese Hochzeit aber wird im alten Testamente Daniel als Vorbild herangezogen. Wie Daniel bei versiegeltem Eingange unverfehrt in der Löwengrube gefunden wird, so ist Christus ohne Verletzung der Jungfräulichkeit Maria's in das Innere ihres Leibes ein- und wiederum daraus hervorgegangen. So stehen denn alle acht Statuen der Goldnen Pforte zum Bräutigam in innigster Beziehung, und ihre Gegenwart bei der Hochzeit Christi ist nach mittelalterlichem Glauben durchaus verständlich und gerechtfertigt.

Aber auch der übrige Bilderschmuck der Pforte gehört in den Rahmen der erwähnten Kirchweihgesänge. Die Thier- und Menschenköpfe, auf welche die heiligen Gestalten treten, versinnlichen, worauf in den Sequenzen ebenfalls angespielt wird, die feindlichen und sündlichen Mächte, die bei der heiligen Hochzeit verschleucht und überwunden werden. Im Tympanon ist, um zunächst

bei den sicher zu deutenden Darstellungen zu bleiben, die Anbetung der Madonna durch die heiligen drei Könige, an der äußersten Archivolte das jüngste Gericht dargestellt. Auch dies gehört, so unwahrscheinlich es auf den ersten Blick erscheint, in den bisherigen Vorstellungskreis. Die Vermittelung ergibt sich auf folgendem Wege. Honorius zählt im Eingange zu seiner Auslegung des Hohenliedes die Hochzeiten auf, die Christus „allegorisch“ oder „typologisch“ gefeiert habe. Unter diesen nimmt die Vermählung mit der Kirche den ersten Rang ein. Außerdem aber werden noch drei „Hochzeiten Christi“ aus den Evangelien gewonnen: die Menschwerdung, die Himmelfahrt und die Wiederkehr am jüngsten Tage. Die Himmelfahrt fehlt an der Goldenen Pforte — wenn man nicht, woran kaum zu denken ist, die Ausgießung des heiligen Geistes im dritten Bogen als Ersatz dafür nehmen will —, die beiden andern „allegorischen Hochzeiten“ aber sind vorhanden im Tympanon und an dem vierten, äußersten Bogen. Auch den altchristlichen Hymnen ist die Auffassung des jüngsten Tages als einer Hochzeitsfeier Christi nicht fremd; eine davon nennt das Hochzeitsgefolge, welches den Bräutigam dann geleiten wird: es sind die klugen Jungfrauen aus dem Evangelium, die in der That an zahlreichen Portalen gotthischer Dome, wo der größere Raum noch eine größere Breite und Ausführlichkeit der Schilderung gestattete, neben den thörichten Jungfrauen ihre Stelle gefunden haben. Selbst der Umstand, daß in der Anbetung der drei Könige die Madonna mehr in den Vordergrund tritt als das Christkind und eigentlich zur Hauptfigur wird, eine Auffassung, die dann in dem ersten Bogen, der doch jedenfalls als Krönung Mariae aufzufassen ist, weiter klingt, hat nichts Auffälliges. Maria macht in dem Vorstellungskreise des mittelalterlichen Glaubens eine merkwürdige Wandlung durch. Neben den Gestalten Gottvaters und Christi tritt sie immer bedeutungsvoller hervor, beschäftigt immer ausschließlicher die Phantasie, und der Kreis der Symbole, in denen sie geschaut wird, wird immer reicher. Und so wird sie denn schließlich bei Honorius geradezu mit der „Kirche“ identifiziert. Ist dies aber einmal geschehen, so übernimmt sie nun auch die Rolle der Braut, und in der That wird sie, die Mutter (!) Christi, in zahlreichen Sequenzen als „Braut der Gottheit“, „Braut des Lammes“ (*sponsa deitatis, agni sponsa*) begrüßt und gepriesen. So könnte man fast zweifeln, ob im Tympanon mehr auf die Geburt Christi und damit auf die Hochzeit Christi bei der Menschwerdung oder auf die höchste Huldigung, welche Maria, die Vertreterin der *ecclesia*, auf Erden erfahren, der Nachdruck gelegt ist, und eher möchte man das letztere annehmen, weil diese Vorstellung dann in dem Figureschmucke des ersten Bogens, der Krönung Mariae, also der Darstellung des höchsten Lohnes, den sie im Himmel empfängt, ihre ungesuchte Fortsetzung und Ergänzung finden würde.

Am wenigsten befriedigt noch die Deutung der beiden mittleren Archivolten. Daß die Apostel- und Prophetenfiguren wesentlich zur Füllung dienen, daß sie als himmlischer Hofstaat, als curia coeli, nur zu den Zeugen der heiligen Handlungen gehören können, die hier dargestellt sind, ist wohl zweifellos. Aber unsicher bleiben die Mittelgruppen. Würde die Deutung bei Lübke, die in dem zweiten Bogen die Szene sieht, wie die Seelen in Abrahams Schooß gebracht werden, die richtige sein, dann hätten wir eine Darstellung des Paradieses, die allenfalls mit der des jüngsten Gerichtes zusammengenommen werden könnte; dann bliebe aber auffällig, daß diese beiden Darstellungen durch den dazwischen befindlichen dritten Bogen von einander getrennt sein würden. So liegt es doch vielleicht näher, in der Kindesgestalt, welche, von einem Engel getragen, die Mitte des Bogens einnimmt, das Christkind zu erblicken, welches mit Gottvater darunter und der Taube darüber sich zur Trinität vereinigen würde.

Ueber den Grundgedanken des gesammten Skulpturenschmuckes aber kann kein Zweifel sein. Die Bildwerke verherrlichen die Kirche, deren Eingang sie schmücken, und „wie die Sequenzen de dedicatione ecclesiae uns als Hochzeitsgedichte entgegentreten, so dürfen und müssen wir die Portalsskulpturen in Freiberg als wahre Hochzeitsbilder auffassen. Sie wurzeln in der Vorstellung, daß Christus sich, von zahlreichen Hochzeitszeugen geleitet, mit der Kirche vermählte; sie feiern die Maria als die an die Stelle der Kirche getretene Braut und preisen den himmlischen Bräutigam des jüngsten Tages.“

Die neuen Beobachtungen am Planeten Mars.

Die menschliche Phantasie hat sich von jeher gern die Frage vorgelegt, ob sich im weiten Weltall außer der Erde noch andere Weltkörper befinden, auf denen Leben und Bewußtsein vorhanden ist. Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein. Gewiß gibt es solche Stellen im Weltraume. Die Hypothese, nur die Erde treibe Leben, nur bei uns spiegele sich die Welt im Bewußtsein wieder, und das sonstige All sei, wenn auch nicht gerade eine todte Wüste ohne organische Triebkräfte, so doch nur von vegetativem Dasein erfüllt, ist von so bodenloser Einfalt, daß wir glauben, sie wird von Niemandem mehr gewagt. Das sichere Gefühl aber: Fern von uns im weiten Weltraume bei jenem hellen Sterne gibt es Wesen von unserer oder gar von feinerer Organisation,