

„Die Kunstdenkmale der Rheinprovinz“, im Auftrage des Provinzialverbandes der Rheinprovinz herausgegeben von Paul Clemen VII. Bd. 1. Abt. „Die Kunstdenkmäler der Stadt Köln“, 2. Bd. I. Abt. Druck und Verlag L. Schwann, Düsseldorf 1911. IX. und 395 Seiten. 5.— M.

Der im Gegenhalt zu anderen ähnlichen Publikationen um den beispieldosen billigen Preis von 5.— Mark erhältliche Band mit 29 Tafeln und 265 Abbildungen enthält die Bearbeitung folgender kirchlicher Denkmäler Kölns: St. Gereon, St. Johann Baptist, St. Maria Himmelfahrt, erzbischöfliches Priesterseminar, St. Maria im Kapitol, St. Maria in der Kupfergasse, St. Maria Lyskirchen, St. Maria in der Schnurgasse und Groß-St. Martin.

Für diese Quartalschrift hat die Kirche Groß-St. Martin und einzelnes aus dem Kirchenschatze von St. Maria in der Schnurgasse besondere Bedeutung, weil letztere Kirche Erbin von Kirchenschätzen der Benediktinerabtei St. Pantaleon in Köln, erstere eine Benediktinerstiftskirche war; darum soll auch die Kirche Groß-St. Martin und einiges aus dem Kirchenschatz von St. Maria in der Schnurgasse eingehender hier besprochen sein.

Groß-St. Martin. Die Kirche und das Kloster ward ursprünglich für Kanoniker erbaut, die jedoch, wie auch anderwärts etwa um 990 von irischen Benediktinern („Schotten“) abgelöst wurden; im 11. Jahrhundert traten an die Stelle der Iren deutsche Mönche; 1802 wurde das Stift aufgehoben und die Klosterkirche in eine Pfarrkirche umgewandelt, zugleich die daneben stehende Pfarr- (Synodal- oder Leut-)kirche St. Brigiden zum Abbruch bestimmt (1805). Diese Kirche zeichnet sich wie andere romanische Kirchen Kölns durch eine großartig entwickelte Choranlage mit großem Vierungsturm aus und muß vom Rhein aus besehen, bedeutende Wirkung üben. Erzbischof Bruno I. von Köln (953—965) darf man als den Gründer und Bestifter des Klosters annehmen. Der Vierungsturm, die Seitentürmchen und der Chorbau stammen aus den Jahren um 1200; das Langhaus in seiner jetzigen Gestalt gehört der gleichen Zeit an, geht aber auf eine ältere flachgedeckte Anlage zurück, die wahrscheinlich 1150 ein Opfer des Brandes wurde. An die Vollendung des Chores und den Umbau des Langhauses schloß sich zwischen 1230 und 1250 der Bau der westlichen Vorhalle, der Triforiumgalerie des Mittelschiffes und des Mittelschiffgewölbes. Nach mehreren Elementarereignissen, die für die Kirche von verderblichen Folgen begleitet waren, geschah in den Jahren 1843—1885 eine Erneuerung von innen und außen. Die Kirche ist eine aus Bruch- und zugerichteten Natursteinen mit Steinmetzarchitektur aufgebaute, dreischiffige gewölbte Basilika mit westlicher Vorhalle; nach Osten schließt sich an das Langhaus der Vierungsturm mit den 3 Apsiden an; zur Verstrebung der die Vierung überwölbenden Hängekuppel und des Turmes sind denselben auf jeder Seite Tonnengewölbe vorgelagert, die mit Ausnahme des westseitigen Giebel tragen, an welche sich die Apsiden anlehnen. Während das Langhaus 2 in Fenstern sich öffnende Geschosse mit Lisenen und Rundbogenfriesen zeigt, hat der Chor 3 Geschosse und darüber noch eine Zwerggalerie; in 2 Geschossen überhöht der mächtige, vierseitige Vierungsturm, der ein geknicktes Pyramidendach trägt, das Kirchengebäude; an den Ecken des Hauptturms befinden sich 4 achteckige Flankierungstürmchen, welche noch um 2 Geschosse höher sind als der Hauptturm und sich in Faltendächern mit Zwerggiebeln schließen. Von der gewölbten, nicht ganz axialen Vorhalle führt ein dreimal abgesetztes Portal mit eingesetzten Säulchen und Wülsten ins Langhaus mit 3 Schiffen, die durch Pfeiler und auf denselben ruhende weit gesprengte Bogen getrennt sind; in den Seitenschiffen tragen Säulenvorlagen die grätigen Kreuzgewölbe. Ueber den Arkaden des Mittelschiffes entwickelt sich der Oberbau im Uebergangsstil; auf reichen, aus einem Gsimms hervortretenden Konsolen erheben sich über jedem Pfeiler des Untergeschosses 3 gekuppelte Säulchen, welche die Rippen des Gewölbes tragen.

Zwischen den Säulchen durchbricht die Wand eine Triforiengalerie; in dem Schildbogen darüber sind rundbogige Fenster und zu beiden Seiten derselben Nischen. Der Ostbau besteht aus der Vierung, die eine Hängeskuppel (ohne Tambour) überwölbt, den daran als Widerlager sich anschließenden kurzen Tonnengewölben und den mit Halbkuppeln überwölbten Konchen. Die Wände der westlichen Tonne zeigen die Formen des Mittelschiffes. Die Apsiden sind folgendermaßen gegliedert: im Untergeschoß eine Blendgalerie; darüber tritt die Wand nach außen zurück und bildet so einen Umgang, der sich über die ganze dreichörige Anlage erstreckt und sich nach innen in Bogenstellungen auf schlanken Säulen öffnet. Die Tonnen werden von hohen Vorlagen getragen. Ueber die Details der Architektur zu sprechen, mangelt der Raum. Die Kirche hat im Lichten (ohne Vorhalle) eine Länge von 50·5 m, das Querschiff eine Länge von 27·7 m, das Langhaus eine Breite von 21·5 m. Die innere Ausstattung ist modern, stilentsprechend, nur einzelne Stücke sind noch vom früheren Inventar übernommen.

Neben der nördlichen Apsis befindet sich ein gruftartiger Raum, die ehemalige Benediktuskapelle mit 2 Jochen und einer flachen Nische; über der Kapelle ist die neue Sakristei erbaut (1843). Die Benediktuskapelle lag am ehemaligen Kreuzgang des Abteigebäudes, das also sich an der nördlichen Seite der Kirche befand. Das Abteigebäude war ein Neubau von 1707 und wurde nach 1821 abgebrochen.

Der Kirchenschatz von St. Maria in der Schnurgasse ist aus dem Grunde wichtig, weil sich bei demselben die Reliquienschreine des hl. Mauritius und Albinus befinden, welche neben einer verschwundenen Kreuzreliquie die Hauptreliquien der Benediktinerabtei St. Pantaleon in Köln bildeten. — Der Mauritiuschrein ist um 1180 angefertigt und stellt einen rechteckigen hölzernen Kasten mit Satteldach dar, der mit vergoldeten und emaillierten Kupferplatten beschlagen ist; er hat eine Länge von 130 cm, eine Höhe von 60 cm und eine Breite von 42 cm. Die Langseiten zeigen eine siebenbogige Arkade mit Pilastern; die Füllfiguren fehlen, aber die Bezeichnungen auf den Schriftbändern über den Bogen lassen noch den Gegenstand der Darstellung erkennen; auf den Bogenwinkeln abwechselnd Rankenwerk und Halbfiguren von Engeln mit Spruchbändern. An den Enden der Langseiten Engelfiguren in Schmelz, 2 davon sehr gute Arbeiten der Kölner Schmelzkunst. Die im Kleeblattbogen schließenden Kopfseiten sind leer. Die Sockelleisten sind auch verziert auf den Dachflächen in Vierpässen und in den Zwickeln Reliefs von sehr konventionellem Charakter; manche davon spätere Ersatzstücke. An den Giebeln und am First Kämme; letzterer zeigt verschlungene Drachen und Glasknäufe, in der Mitte eine ziselierte Blume. — Der Albinusschrein (153 cm lang, 72 cm hoch, 50 cm breit), von 1186 gleicht in Form und Material dem vorherbesprochenen; auf der Vorderseite sechsbogige Arkade mit Kleeblattbogen auf Doppelsäulchen; auf den Kleeblattbogen sind Sprüche, die auf die darunter stehenden Figuren hinweisen, die durch Oelbilder ersetzt sind, in den Zwickelfüllungen die 7 Gaben des hl. Geistes, dargestellt durch Tauben mit den betreffenden Bezeichnungen; auf der Rückseite, wo die Arkaden fehlen, Allegorien der 7 Haupttugenden; auf den Dachflächen mit Giebelkämmen und Firstkamm, der 4 Pomellen trägt, je vier kupfergetriebene umrahmte Darstellungen, die typisch und roh ausgeführt sind. Die eine Schmalseite zeigt einen Kleeblattbogen auf 4 Säulen mit Oelbildern statt der Originale, die durch Schrift gekennzeichnet sind; zwischen den Kleeblattbogen und Giebel 3 Bogenfelder, auf der anderen Schmalseite ein Vierpaß ohne Füllung. Um den Sockel zieht sich ein Fries mit Emailplättchen, unter den Dachflächen ein solcher mit abwechselnden Emailblättchen und steinbesetzten Fili-

granplatten, darunter ein Karnies mit Stanzblechen. Von allen Kölner Schmelzarbeiten zeigen die des Albinusschreines reichste Mannigfaltigkeit in Herstellungsart und Wahl des Gegenstandes. — Außerdem besitzt die Kirche noch, aus St. Pantaleon stammend, ein Vortragskreuz (1170—1180), kupfervergoldet, vorn mit Grubenschmelz; der Körper Christi fehlt, schließlich auch noch das Vortragskreuz von 1667.

Wien.

Wilhelm Schenkelberg.

**Domenico Ghirlandajo.** Von Dr. Walter Bombe. Mit 53 Abbildungen. Aus der Sammlung »Die Kunst dem Volke« Nr. 19. Herausgegeben von der Allgem. Vereinigung für christliche Kunst. München 1914. Dieses Meisters Fresko »Geburt der Madonna« im Chor von S. Maria Novella in Florenz, seine »Heimsuchung« im Louvre, sein »Bildnis der Giovanna Tornabuoni-Albizzi«, Sammlung Kann-Paris sind durch zahlreiche Reproduktionen längst schon Gemeingut der gebildeten Welt geworden. In diesen drei Schöpfungen sind aber auch schon die Hauptmomente seines Wirkens in ihren Höhepunkten erfaßt, nämlich sein religiöses Empfinden, sein formales Können und seine innigen Beziehungen zum Mäcenatentum von Florenz. Obwohl seine Kunst und sein Leben letzten Sinnes aristokratisch ist, fügt sie sich doch anderseits Dank der Zauberformel der Allgemeinverständlichkeit seiner zum Großteil religiösen Darstellungen sehr wohl einer Kunstsammlung »für das Volk« ein. — Ghirlandajo wird immer über den Kreis der Kunsthistoriker hinaus seine Verehrer finden und gerade Publikationen mit so guter Wiedergabe einzelner Werke und so leicht fließendem Begleitwort wie vorliegende vermögen ihm vielerorts neue Freunde zu gewinnen.

A. W.

**Der Schlachtenmaler Theodor Horschelt.** Von Dr. Hyazinth Holland mit 64 Abbildungen. Aus der Sammlung »Die Kunst dem Volke« Nr. 20. Herausgegeben von der Allgemeinen Vereinigung für christliche Kunst. München 1914.

Die Kunst- wie die Literaturgeschichte der kommenden Jahrzehnte wird die Ueberproduktion von Neuergebnissen, die der Weltkrieg zu schaffen berufen oder verurteilt ist, nur mit Mühe übersehen, geschweige denn sondern und werten können. Es wird vorerst vollauf zu tun geben, die in ungeahnter Intensität wirkenden Starkströme neuen Geisteslebens zu über- wachen, womöglich zu läutern und zu leiten. Nur das Längst anerkannte, Klassisch-Geadelte dürfte einstweilen daneben der vollen Weiterbeachtung sicher bleiben, alles andere, besonders das zunächst Vergangene, auch noch nicht rein historisch Erfassbare, ist vorübergehend in Gefahr unterschätzt, wenn nicht gar vergessen zu werden. Somit ist für das Schaffen von Künst- lern, wie Theodor Horschelt, bis auf weiteres eigentlich die letzte dankbare Stunde der Vermittlung gekommen, zugleich aber auch tatsächlich die aller- dankbarste, die alle Chancen der Aktualität für sich hat. — Aus Horschelts Bildern spricht Romantiker-Freude an fernen Zonen, die uns auf einmal so nahe gerückt erscheinen, an fremder Völker Art und Sitte, die wir nun nicht mehr aus Reisebeschreibungen, sondern aus Kriegsberichten kennen lernen. Vor allem die Aktionen im Kaukasus gehen weit über die Bedeu- tung eines Nebenkriegsschauplatzes hinaus. Gerade diese Welt der Gebirgs- szenarien und kriegerischen Stämme wird uns hier enthüllt und vertraut gemacht. In den Leistungen Horschelts ist freilich nichts von irgendwel- chem phantastischen Ringen um neue malerische oder technische Probleme, kein geheimnisvoll reizender Ausblick in ferne künstlerische Möglichkeiten, aber dafür spricht sich in ihnen viel gesunde Empfindung aus, gute Schu-