

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.

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, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einfindung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1892.

Zwei Wandgemälde in der Heiligkreuzkirche zu Schwäbisch-Gmünd.

Von Stadtpfarrer Pfizger 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 immensen Dimensionen des ganzen Gebäudes entsprechende kolossale Bild des im Grabe ruhenden Heilandes ist durch Meißel und Schlegel aus einem mächtigen Steinkloß 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.

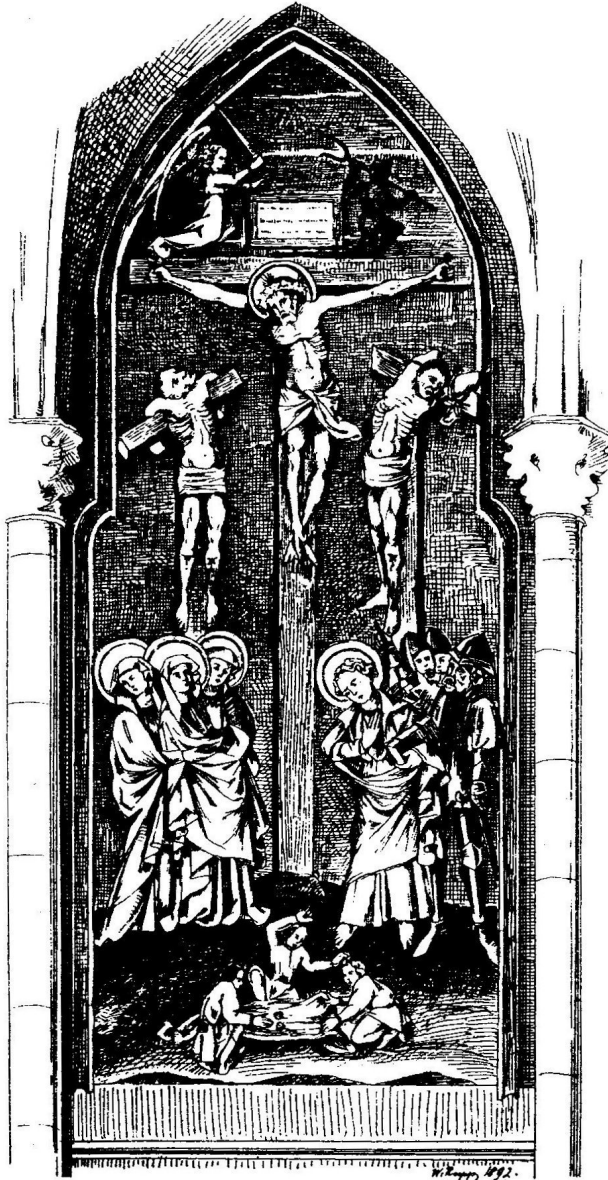
Der Gedanke war wohl gut gemeint, aber seine Realisirung geschah auf Kosten eines edlen Schmucks der Kirche. Bei der in den fünfziger Jahren unternommenen Restauration im Innern der Kirche wurde auch mit der genannten Eingerrüstung tabula rasa gemacht. Da fanden sich denn auch an den beiden Seitenwänden 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 „Zopf“ 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 Freunde nicht nur des herrlichen Gotteshauses, sondern der christlichen Kunst gesehen. 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 situirt 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 mitgekrenzigten 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 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 Vordergrund 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 Geschauten 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 episcopisches Beiwerk in kleinerem Maßstab gehalten; sie wirfeln 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 Raufscene unten am Fuße des Kreuzes entspricht

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



Die linke Wandfläche nimmt als Pendant eine sogenannte Pieta ein, wie sie herzlicher und inniger sich unter allen derartigen 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 Schwerte gleich durchdringt, kommt auf ihrem mildreichen 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 Frauenperson, 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 Hohn und Dornenkrone, zwei mit Rauchfaß 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 Kemmer-

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

„Obgleich ich mein Urtheil über die hiebei 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 Baldung Grien, dessen Hauptthätigkeit dem 16. Jahrhundert angehört, indem er 1470 geboren, 1552 gestorben ist, ist nicht allein der ganze Charakter so alterthümlich, sondern die Verhältnisse der Körper zu schlau, die Formen zu mager, die Ovale der Köpfe zu spitz und die Züge 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. Deichler 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 verblässene Manier des Meisters Wilhelm und Stephan von Köln, überhaupt den Jüngling 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.¹⁾ 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

¹⁾ 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 wollet 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 wollet und müßet, 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 Weißputzer trotz der verursachten Unkosten aus der Kirche hinausgewiesen und ward der Kirche durch Abreiben und Abscharen der alten Ocker- (Küchen-)Farbe ihr natürlicher Stein-ton 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 Kölner 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 Leonardo 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 Ruf 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 Gemünder 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 geboren um das Jahr 1476, und seine Hauptthätigkeit 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. Ueberhaupt 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 geschätzten 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 Kirchthürme im Jahre 1497. Da gab es für einen auch noch so hervorragenden Maler keine Gelegenheit, sich in seiner Vaterstadt selbst auch durch irgend ein größeres, besonders kirchliches Werk zu verewigen; da mußte zuerst und vor allem an die Rettung, Erhaltung und Wiederherstellung des Kirchengebäudes selbst gedacht werden! Umgekehrt ist aber wohl ebenso wenig zu bezweifeln, daß das Farbentalent des hochbegabten Knaben im Anschauen von solch großartigen Gemälden, wie die Heiliggrabkapelle sie dem kindlichen Auge bot, frühzeitig schon geweckt wurde und unter deren Einfluß die zarte Knospe sich zu jenen herrlichen, heute wohl noch mehr als zu seiner Lebenszeit bewunderten Blumen entwickelte, welche im Münster zu Freiburg i. B. und in den verschiedenen egl. Museen mit ihrem himmlischen Dufte die für Höheres empfänglichen Herzen und Seelen erquickten!

Phantastische, scherz- und boshafte Gebilde mittelalterlicher Kunst.

Von Stadtpfarrer Eugen Koppeler in Freudenstadt.
(Schluß.)

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

lichen Volk eine sehr gewichtige Persönlichkeit. Denn die Thorheit, oder wie sie damals hieß, „die Mutter Thorheit“, genoß eine Art Kult, und wo dieser aus dem Schooße des Volkes erwuchs, entfaltete er sich kräftiger und offenbarte eine ungebundenere Heiterkeit und feckere Spottsucht als im Schlepptau der Vornehmen. Als Zerrbilder ernstster und namentlich kirchlicher Vereine entstanden landauf landab Narrengesellschaften, deren Vorstände „Päpste“, „Kardinäle“, „Bischöfe“, „Könige“ u. s. w. hießen und die ihre Tollheiten sogar ins Heiligthum hineintrugen. Einige Kleinmünzen mit den Bildnissen und Namen der Narrenwürdenträger geben von den ältesten dieser Gesellschaften noch Kunde. Von Darstellungen auf Chorstühlen, 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 absonderlichen 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! (Abbildung bei Wright S. 191.) Es ist dies allerdings ein sehr befremdlicher Auswuchs, aber er ist ja nicht der Phantasie des Bildschnitzers entsprungen, sondern von ihm lediglich der Wirklichkeit entlehnt und beweist 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 Eindruck dieser Parodie, indem wir zum Schluß der Karikatur auf ein Feld folgen, auf welchem sie sich Lorbeeren erworben hat. Die Prediger des Mittelalters führten wahre Keulenschläge gegen die immer wieder von neuem auftauchenden Modethorheiten und Auswüchse der Kleidertracht. Ihre Satyren übten den größten Einfluß auf die Miniaturmaler, welche nun den gleichen Kampf führten. Die Bildschnitzer lehrten die Waffen 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 frisirt im