

beklagten Verlustes der Detailausbildung am Merziger Kreuz nicht mit voller Sicherheit auszusprechen sein.

Um so klarer aber ist die Wichtigkeit des Merziger Fundes für die Beurteilung der Saarkunst im allgemeinen. Gelegentlich einer Saarbrücker Versammlung des Diözesanmuseumsvereins Trier wurde im Herbst 1926 die These aufgestellt und ausführlich begründet, daß die Saarlande künstlerisch nicht nach dem nahen Lothringen orientiert sind, sondern durch Vermittlung Triers mit der rheinischen Kunst gehen. Hierfür erscheint in dem Merziger Christus ein neues Beweisglied: aus dem westlichen Teile Lothringens sind Kruzifixe dieser Richtung noch nicht bekannt geworden, während sie am Rhein, und zwar von Andernach abwärts, zahlreich sind; sie fehlen sogar vollständig im trierischen Gebiet.

Betreffs unseres Kruzifixes dürfte der unmittelbare Weg nach dem Rhein sogar besonders klar liegen: die jetzige Pfarrkirche von Merzig unterstand seit ihrer Begründung bis zur Säkularisation als Probsteikirche der benachbarten Prämonstratenser-Abtei Wadgassen. Wadgassen aber gehörte zur niederrheinischen Circarie des Ordens, deren Schwerpunkte in Sayl, Rommersdorf und Knechtsteden lagen. Hatte man schon bei der Erbauung der Ostteile der Merziger Kirche kurz nach 1200 in wichtigen Punkten das Vorbild der Knechtstedener Kirche befolgt³⁾, so zeigt der neuentdeckte Kruzifixus diese Beziehung zur kölnischen Kunst auch auf dem Gebiete der Plastik. (Fortsetzung folgt.)

³⁾ Der Versuch einer Baugeschichte der hochinteressanten Kirche ist im Druck.

LITERATUR.

Paul Brandt, Schaffende Arbeit und bildende Kunst im Altertum und Mittelalter. Mit 460 Abbildungen und zwei Farbentafeln. 1927. Alfred Körner, Verlag in Leipzig, XIII u. 324 S. 8°. — Preis, in Ganzleinen gebunden: Mk. 18.—

Mit diesem seinem Buche bietet Prof. Dr. Paul Brandt, früher in Düsseldorf, jetzt Oberstudiendirektor i. R. zu Bonn, Verfasser des im selben Verlage bereits in 6. Auflage erschienenen Buches „Sehen und Erkennen“¹⁾, keine quellenmäßige Sammlung der durch die bildende Kunst wiedergegebenen Darstellungen des Handwerks und aller Handarbeit, sondern unter Verzicht auf jegliche Quellenangabe²⁾ behandelt er, vom kunstästhetischen Standpunkt aus das Verhältnis der Kunst zur schaffenden Arbeit in den verschiedenen Zeitaltern der Kultur. Das vorliegende Buch beschränkt die Untersuchung auf Altertum und Mittelalter. Doch die Einleitung (S. 1—10) greift weiter und berücksichtigt auch die neuere Zeit, denn der Verfasser beabsichtigt, seinem vorliegenden Band 'sobald als möglich' einen zweiten Band folgen zu lassen, der 'vom Mittelalter bis zur Gegenwart' reicht.

Wesentlich für ein solches Werk ist Ausstattung mit guten Abbildungen, und dank den opferwilligen Bemühungen des Verlags ist der erste, vorliegende Band reich mit Bildern ausgestattet, wenn auch nicht alle herangezogenen

und erläuterten Darstellungen der bildenden Kunst mit einer Abbildung bedacht sind.

Als Ergebnis seiner Untersuchung macht Verf. die Feststellung, daß bis zum Ausgang des Mittelalters die Arbeit der Kunst bloß als Mittel zum Zweck gedient hat und daß sie erst mit der Renaissance um ihrer selbst willen Gegenstand der Kunst wird. Und „während ihre Darstellung bisher nur immer den allgemeinen künstlerischen Stilwandlungen gefolgt war, wird sie durch den französischen Maler Millet (1814—1875) zum ersten Male sogar der führende Teil.“ Freilich fehlen in den künstlerischen Arbeitsbildern der neueren Zeit nicht „Untertöne“ verschiedenster Art, lehrhafter und später „sozial-ethischer, sozial-reformersicher oder sozialistischer Färbung.“ Je weiter aber die Arbeit mechanisiert, die Handarbeit durch die Maschine ersetzt wird, als Bewegungsakt („Arbeit ist Rhythmus“) wird sie immer weniger darstellbar.

Im Arbeitsbild spiegelt sich also die kulturgeschichtliche Bedeutung der Arbeit wieder, denn „die Kultur ist die edelste Frucht der Arbeit und die Kunst die edelste Frucht der Kultur.“ Die kulturgeschichtliche Betrachtungsweise ist daher für die dem Wandel der Zeiten folgende Untersuchung des Buches maßgebend, nur ist der Leitfaden jedesmal den besonderen Verhältnissen angepaßt.

Die erste, kleinere Hälfte des vorliegenden Bandes (S. 11—142), die das Altertum berück-

¹⁾ Sehen und Erkennen, eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung. Sechste erweiterte Auflage — 41. bis 50. Tausend. Preis, in Ganzleinen geb.: Mk. 18, in Leder: Mk. 24

²⁾ Allerdings sind im Vorwort (S. XII) und auch manchmal in der Darstellung Namen von Forschern genannt.

sichtigt, erläutert die Arbeitsbilder 1) in Ägypten, 2) im Orient und in der 'minoischen' Kunst, 3) im Griechentum und im Hellenismus und 4) im Römertum und in den Provinzen.

Das älteste Kulturvolk der Ägypter bietet in seinen Werken der Kunst eine solch überwältigende Fülle von Arbeitsbildern, wie sie kein Volk und keine folgende Zeit mehr aufzuweisen hat. Dies beruht auf den altägyptischen Jenseitsvorstellungen, denn das Fortleben nach dem Tode war (nach altägyptischer Vorstellung) gebunden an die Erhaltung des Leibes als Mumie oder seines Abbildes durch Statue, Relief oder Gemälde. Die Kunst lieferte oder ersetzte also die Grabbeigaben. Wenn der Künstler sich frei machte von den engen Fesseln der Überlieferung, so konnte er allerdings auch Bilder der Arbeit schaffen, die genrehaft anmuten. Nachdem Malereien, plastische Darstellungen und oft durch Beischriften belebte Reliefbilder der Arbeit besprochen sind, werden, mit stilistischen Beobachtungen umrahmt und verwoben, Bilder des Ackerbaues, der Sackpresse (Auspressen der bereits gekelterten Trauben, also der Trester, in einem Sack), das Niederwerfen der Stiere zum Zweck der Schlachtung oder Opferung, Fisch- und Vogelfang, Handwerk und Werkstättenbetrieb, Papyrusernte, Schiffsbau und Ruderarbeit, Bildhauerei und Beförderung von Grabstatuen und Kolossalbildern erläutert, die Werke der ägyptischen Kunst vor Augen führen.

Hinter der Kunst Ägyptens tritt die des großen babylonisch-assyrischen Kulturkreises für die vom Verf. behandelte Frage ganz zurück. Eine Bronzeplatte, einst Schmuck eines Stadtores, stellt u. a. assyrische Baumfäller dar, doch ist dies ein Bild der Zerstörung, gleich einem Reliefbild. Auch Transport eines assyrischen Stierkolosses ist dargestellt. Aus der älteren babylonischen Zeit konnte nur das Bild einer Spinnerin beigebracht werden, die Reliefdarstellung einer spinnenden Dame, der eine Dienerin mit einem Fahnenfächer Kühlung zuwendet.

Die Brücke von Ägypten und dem babylonisch-assyrischen Reich nach Griechenland bilden Cypern und Kreta. Der durch die verschiedenen, wechselnden Herren entstandene Mischstil auf Cypern war für Arbeitsbilder ungünstig, und nur Zerstörungsarbeit in kriegerischen Bildern ist vertreten. Auch die 'minoische' Kunst Kretas oder allgemeiner die 'ägäische' Kunst bietet geringe Ausbeute, Darstellungen, die nur an der Grenze des den Verf. beschäftigenden Motivenkreises liegen, so mit Musikbegleitung heimkehrende Erntearbeiter auf einem Gefäß aus Speckstein.

„Das hochgepriesene Blütenzeitalter der griechischen Kunst weiß so gut wie nichts vom Arbeitsbild“, ja es lehnt dieses geradezu ab. Denn der Hände Arbeit blieb damals, trotz der Vollkommenheit des Handwerks und des Kunstgewerbes, mißachtet, und seit jener Zeit hat das Wort „Banause“ (griech. *Banausos* = Handwerker) den üblen Beigeschmack bekommen. Der auf dem reizenden attischen Grabbild der Zeit gegen 400 v. Chr. von seinen

beiden Töchterlein umschmiegte Xanthippos, der einen Schuhleisten in der Hand hochhält, ist dem Verf. kein einfacher Handwerker, sondern ein 'Fabrikant', ein Unternehmer, der Sklaven die Arbeit leisten läßt.

Der griechische Künstler schuf Arbeitsbilder in Darstellungen aus der Mythologie, aus Götter- und Heldensage, in der Götter und Heroen Stiere überwältigen und andere Arbeiten verrichten, wie Herakles. Zu den mythologischen Arbeitsbildern gehören auch die Darstellungen des göttlichen Schmiedes Hephaistos (Vulkan), des Prometheus, des Zimmerers Daidalos (Dädalos), der Athena (Minerva) als Lehrmeisterin und Beschützerin weiblicher Kunstfertigkeit, der Parzen mit der Spinnerin Klotho, der Penelope am Webstuhl, des Triptolemos als Pflüger, das Lesen und Keltern der Trauben durch Satyrn oder Silene. Solche Bilder sind aus ältesten und jüngsten Zeiten vertreten. Während jedoch die rotfigurige Vasenmalerei wirkliche Arbeitsbilder kaum aufzuweisen hat, finden sich realistische Arbeitsbilder auf den alten, schwarzfigurigen Vasen und auf Tontafeln alter Zeit, z. B. Bergleute, Erzgießer, Töpfer, Ackerbau und Ölgewinnung, Schmiede, Schuster u. a. Für die höhere griechische Kunst war eben das „Banausische“ oder Handwerksmäßige nur in mythischer Verklärung genießbar.

Im hellenistischen Zeitalter sind geflügelte Kinder (Eroten, Putten) Träger des Arbeitsbildes. Berühmt sind die Wandmalereien im Hause der Vettier zu Pompeji, wo solche Eroten an Ölpresen bei der Weinlese und an der Weinkelter, als Goldschmiede und als Walker dargestellt sind. Verglichen werden mit der letztgenannten poetischen Darstellung die prosaischen Bilder, mit denen die Tuchwalkerei (Fullonica) zu Pompeji ausgestattet war. Die Kinderbilder der Weinlese wirken noch nach auf römischen Kindersarkophagen und dann auch den Sarkophagen von Erwachsenen und werden selbst vom Christentum übernommen (als Mosaik- und Sarkophagbilder).

Das römische Arbeitsbild tritt auf als Grabmalbild, zunächst durch Darstellung von Handwerkszeug und Berufszeichen, die verwandt sind den Geschäftsbildern und Aushängeschildern. Hierher gehören von Bildern des Trierer Provinzialmuseums die Abbildung von Werkzeugen und Schuhleiste auf der 'Aschenkiste', d. h. dem Grabbehälter für die veraschten Leichenreste eines Schusters oder Herstellers von Schuhleisten aus Trier, die Abzeichen eines Steinmetzen oder Maurers und eines 'Gutsverwalters' oder vielmehr Ackerers auf Aschenkisten (Grabbehältern) aus Igel. Auf allen drei Denkmälern ist übrigens beigegeben das gallische Sinnbild der Ascia, über welches Verf. sich bei dieser Gelegenheit äußert.

Die Besprechung der zweiten Gruppe der römischen Arbeitsbilder, und zwar der „repräsentativen Bildnisgrabsteine“, d. h. der Grabsteine, die den Verstorbenen mit seinem Handwerkszeug in den Händen oder in seinem Lebensberufe tätig zeigen, wird eingeleitet durch Steinbilder des Schmiedegottes Vulkan, darunter das Bild aus Daspich bei Diedenhofen

im Metzger Museum und das (früher als menschliches Bildnis gedeutete) Bild aus Schwarzerden (Kreis St. Wendel) im Trierer Provinzialmuseum „Aktionsbilder“, d. h. Handwerker in Tätigkeit finden sich aber ebenfalls als Ladenschilder, und auch Vulkan wird in seiner Schmiede arbeitend vor Augen geführt (so auf dem Stein aus Rimsberg im Trierer Museum). Auf römischen Grabmälern sind so dargestellt Schmiedearbeit¹⁾, Schusterwerkstatt, Holzschuhmacher, Zimmerleute, Schiffsbau, ein „Wiegemeister“ (aus Neumagen im Trierer Museum), Ackerbau und Weinwirtschaft.

Ausführlicher wird eingegangen auf ein Berufsdenkmal in Rom, das Grabmal des Bäckers und Unternehmers Eurysaces, und das Grabmal in Igel, das in der Abbildung von Osterwald, wiederholt aus dem (hier nicht genannten) Werk von H. Dragendorff und E. Krüger (Trier 1924, vorgelegt wird²⁾). Mit den Arbeitsbildern des Igeler Grabdenkmals sind ähnliche zusammengestellt, so das bekannte Tuch-Relief (Tuchprüfung) aus der Gegend von St. Wendel im Trierer Museum, Verschnürung eines Ballens auf einem Relief in Augsburg und insbesondere Bilder der ähnlichen Turmgrabmäler von Neumagen. Diese läßt Verf. mit der Zerstörung von Trier 259/260 zertrümmert und 60 Jahre später die Trümmer moselabwärts verfrachtet sein zum Zwecke der Befestigung von Noviomagus—Neumagen. Diese seinen Gewährsmännern entlehnte Annahme ist nicht zutreffend, doch ist hier nicht der Ort, sie zu widerlegen. Außer den Schiffs-Darstellungen der Grabmäler von Neumagen und Igel sind auch abgebildet und erläutert Relief-Bilder im unteren Rhonetal und in Mainz, sowie eine Wandmalerei in Ostia, die in der Beischrift infolge einer Verwechslung irrig als Wandmalerei in den Katakomben der Domitilla zu Rom bezeichnet ist³⁾. Angeschlossen ist das Bild eines mit Dreizack (Harpune) und Netzschnüren ausgerüsteten Fischers auf einem Grabdenkmal von Metz im Metzger Museum. Es folgen Bilder der Fabrikation des Tuches, die auf der den Tuchhandel darstellenden Igeler Säule nicht zum Ausdruck kommt wohl aber auf anderen Denkmälern, insbesondere einem Steinbild in Sens, welches Walken und Scheren von Tuch vor Augen führt (vergl. Pompeji, s. o.). Ein Relief aus Sens dient auch, Verputzen und Bemalen einer Hauswand zu veranschaulichen. Diesen Grabbildern sind angereiht andere, welche Landwirtschaft und Gartenbau darstellen, besonders nach Grabdenkmälern von Arlon (Orolaunum, also aus der ehemaligen Volksgemeinde der Treverer).

Träger des Arbeitsbildes sind auch Sarkophage, Grabtempel und Grabkammern. Eingeschaltet ist der Grabstein eines Sarkophagfabrikanten, der die Herstellung „eines der damals beliebt gewordenen geriefelten Wannensarkophage anschaulich vor Augen führt.“ Am

Familiengrab der Haterier bei Centocelle vor Rom aus dem 1. Jhd. n. Chr. stellt ein Relief einen Grabtempel mit seinem gewissermaßen herausgehobenen Inhalt dar, daneben aber eine große Hebe- und Transportmaschine, „die eben in Gang gesetzt werden soll.“ Was diese realistische technische Zutat zu dem im übrigen „idealistischen“ Bildwerk bezweckt, ist unklar. Eine ähnliche Maschine, ein Tretrad, ist auf einem Relief aus Capua zu sehen⁴⁾, wo daneben „Minerva als Lehrmeisterin an einen mit Hammer und Meißel arbeitenden Steinmetzen herantritt.“ Die Ausmalung unterirdischer Grabkammern bietet Arbeitsbilder, von denen Schiffsdarstellungen schon früher herangezogen waren. Malereien eines Hypogaeum, d. i. einer unterirdischen Privatgruft, aus der Zeit um 300 n. Chr., zeigen den Hauptinhaber in seiner theoretischen Ausbildung und als tätigen Baumeister. Dargestellt sind ferner Arbeiter, die Baumaterial heranschaffen, eine Vermessung und vor allem Maurer beim Hausbau. Daß die Familie des Baumeisters dem Christus-Glauben ergeben war, verrät nur das Bild des guten Hirten an der Decke der Gruft und ein an die Wand geschriebener christlicher Zuruf.

Den Schluß dieses Zeitabschnittes und damit des Altertums überhaupt bildet die Besprechung von Arbeitsbildern auf der Trajanssäule, jener Bilderchronik, die zum Andenken an die beiden dakischen Feldzüge der J. 101/102 und 105/106 errichtet und im Jahre 113 vollendet wurde, die einzige Ausnahme aus der großen öffentlichen Kunst, „die im allgemeinen keinen Anlaß zu Arbeitsdarstellungen hatte.“ „Durch eine besondere Art von Bildinterpunktion, wie Bäume, Felsen u. dergl. getrennt“, sind die Kriegsbilder aneinander gereiht. Wenn auch Bilder nicht fehlen, wo Proviant oder das große Gepäck der Legionen auf Donauschiffe verladen oder auf Maulesel gepackt, oder wo von fouragierenden Legionären Getreide mit geschwungener Sichel abgeerntet wird, so sind doch die häufigsten Bilder die, welche den Legionsoldaten als Pionier zeigen, der Kastelle zur Sicherung des Geländes, Brücken und Straßen für den Marsch und die dauernde Behauptung des eroberten feindlichen Gebietes baut. Baumfällen aber ist dargestellt nicht bloß auf römischer Seite, sondern auch auf feindlicher Seite durch die Daker. Ansprechend werden mit der Haltung baumfällender Männer griechische Darstellungen aus der Mythologie zusammengestellt, Bilder des Peleus und des Herakles, und wird in diesem Zusammenhang von einer „Transskription“ von Typen gesprochen. Doch findet sich neben solcher „idealisierenden“ Auffassung der Arbeit auf derselben Trajanssäule auch „realistische“ Auffassung. Ein gleicher Gegensatz offenbart sich bei einer Vergleichung der idealistischen Darstellung der Maurerarbeit auf dem Wand-

¹⁾ Doch ist das „christliche Trinkgefäß“ (Abb. 134, S. 109), wohl eine Erfindung des Fälschers P. Ligorius im 16. Jahrhundert.

²⁾ Wiederholt auch von E. Krüger im Trierer Heimatbuch, 1925, S. 243.

³⁾ Abbildung 163 (S. 127); vergl. dazu S. 126.

⁴⁾ Es ist dies übrigens ein Weihenkenmal: CIL X 3821; Dessau, Inscr. Lat. sel. nr. 3662.

gemälde einer Grabkammer der ersten Kaiserzeit (oder noch der republikanischen Zeit) am Fuße des Esquilin in Rom, welches die Gründung von Alba Longa vor Augen führt, und anderseits der realistischen Auffassung der Maurerarbeit auf einer Wandmalerei der erwähnten Grabkammer an der Via Latina bei Rom.

Der Abschnitt, der das Mittelalter umfaßt, füllt die größere Hälfte des Buches (S. 143—320). Hier wird zunächst das Arbeitsbild im Monatszyklus besprochen, das sich zurückverfolgen läßt in vorchristliche, griechische Zeit und in römische Kalender. Mit den Monatsbildern verbunden werden dann Verse. Einen Schritt weiter bedeutet in solchen Bild-Kalendern der „Übergang vom Repräsentations- zum Aktionsbild.“

„In Italien tritt neben die kalendarische Tradition schon früh die monumentale Ausgestaltung von Monatszyklen im Rahmen des christlichen Kirchenbaues“ (Mosaikfußböden, Kapitäle, Portalschmuck und anderes Steinbildwerk). „Frankreich aber marschiiert in der kirchlich-monumentalen Verwendung des Arbeitsbildes an der Spitze“, was durch eine Reihe von Abbildungen belegt wird. Auch das Straßburger Münster hat solch figürliche Ausstattung. Das die Monatsreihen darstellende Bildwerk ist aber hier und anderswo auf die Sockel herabgesunken, oder es ist in Glasfenstern vertreten.

Der zweite Abschnitt des dem Mittelalter gewidmeten Teiles behandelt das Arbeitsbild in der Bibelillustration und bespricht vorerst eine Reihe von Bildern aus dem Alten Testament in Bilderhandschriften, in Holzschnitten und ältesten Drucken. In besonderen Abschnitten sind aus der Genesis besprochen Arbeitsbilder von Adam und Eva, der Arche Noas, von Turmbau zu Babel in Skulptur, Malerei, Holzschnitt usw. bis ins 16. Jhdt. hinein. Angeschlossen sind weitere Arbeitsbilder aus den historischen Büchern des Alten Testaments, den Psalmen usw., z. B. Weinlese Noas, Füllung der Kornspeicher durch Joseph, Ziegel streichende Juden, Simson, Bau des Salomonischen Tempels u. a. Das Neue Testament ist in Bilderhandschriften und anderen Erzeugnissen der bildenden Kunst vertreten durch den Fischzug Petri, für den auch Gemälde von Raffael und Rubens zum Vergleich herangezogen sind, und durch Reden und Gleichnisse Jesu.

Der folgende Abschnitt bringt die Belege für Arbeitsbilder aus den Legenden der Heiligen, zunächst der heiligen Familie, sodann von Kirchenheiligen und Schutzpatronen, darunter Heilige als Erbauer von Kirchen, der hl. Wenzel als Hostienbäcker, die heiligen Crispus und Crispinianus als Schuster (auch auf der Geschäftskarte eines Schuhhändlers in Holzschnitt des 15. Jahrhunderts), der hl. Eligius als Hufschmied (auch als Titelblatt zu einer Pferdekunde), weibliche Heilige als Spinnerinnen oder Näherinnen. Auch der Teufel ist in solchen Arbeitsbildern als „Gegenpart“ vertreten.

Der letzte Abschnitt, „das mittelalterliche Handwerk“ benannt, bespricht Bilder von Hand-

werk und Gewerbe, fast ausschließlich an Kirchen. „Während die Arbeit des Landmannes, weil an den Kreislauf des Jahres und damit an die göttliche Weltordnung gebunden, hundertfältig an den mittelalterlichen Domen in das steingewordene Gottesreich auf Erden eingegliedert war, erfreuten sich Handwerk und Gewerbe nicht dieser unmittelbaren Beziehung zum Kern des christlichen Glaubens, wenn auch heilige Geschichte und Legende sie vielfach zu Worte kommen ließ und wenn auch das scholastische System durch Einbeziehung der Künste eine Brücke schlug.“ Die Handwerksbilder an den Kirchen sind aber Stiftungen von Handwerkern zu verdanken.

Wenn an der Kathedrale von Reims (um 1250) außer Adam und Eva auch die Söhne Kains als Vertreter der drei Urbeschäftigungen, nämlich als Landarbeiter, Schmied und Töpfer aufgereiht sind, so „gehört dies noch in das Programm der göttlichen Heilsgeschichte“. Biblische und heidnische Vertreter sind unter Einwirkung scholastischer Gelehrsamkeit gemischt am Dom zu Chartres: neben Tubalkain als Erfinder der Schmiedekunst steht Archimedes als Vertreter von Geometrie und Architektur. Am Dom von Chartres sind auch „den Personifikationen des beschaulichen die des tätigen Lebens in Gestalt von Frauen gegenüber gestellt“, die Flachs- und Wollarbeit verrichten, also wirkliche Arbeitsbilder, „keine untätigen Figuren, die mit Arbeitsattributen ausgestattet sind“.

Die religiöse Weihe, die auf diesen kirchlichen Bildern ruht, mochte die Zünfte, wenn sie zu Kirchenbauten herangezogen waren oder freiwillig Zutaten stifteten, veranlassen, bildlich ihre gewerbliche Tätigkeit zum Ausdruck zu bringen, so an Pfeilern des Doms zu Piacenza, so auf einem Schlußstein des von der Waidfärberzunft gestifteten Gewölbes einer Kirche der Barfüßer-Mönche zu Erfurt, so auf Fenstern, welche Zimmerleute, Wagner und Hufschmiede, owie Weber, Gerber, Waffenschmiede für dies Kathedrale von Chartres gestiftet haben, teilweise in Anlehnung an biblische Bilder, ebenso an den Kathedralen zu Bourges, Le Mans, Tours und anderswo. Beigegeben sind Inschriften, die zugleich den frommen Beweggrund der Stiftungen offenbaren. Gleichartige Bilder waren auch in Westdeutschland eingebürgert, so am Freiburger Münster.

Eine Zusammenfassung der in der gewerblichen Arbeit tätigen Kräfte konnte aber nur von einer weltlichen Macht bewirkt werden, wie sie in Venedig der Große Rat inne hatte. Freilich hat auch diese oberste weltliche Behörde von Venedig die von ihr veranlaßte „große Gewerbeschau“ „unter den Schutz der religiösen Idee gestellt“, da sie am Hauptportal der St. Markuskirche (San Marco) angebracht wurde.

„Sozusagen ein kleines Vorspiel zu dieser Gewerbeschau bildet“ ein achtseitiges Kapitäl einer der älteren Säulen des Dogenpalastes zu Venedig, mit acht Bildern verschiedener Berufe, darunter ein Notarius, die übrigen aber Handarbeiter (Schmied, Steinmetz, Goldschmied,

Schuhflicker; Zimmermann, Kornmesser, Bauer), also eine Gewerbeschau im Kleinen, alle Bilder mit erklärenden lateinischen Beischriften.

Am Portal von San Marco sind die 14 Gewerbe (Arti) in der Bogenfassung der großen Nische über dem Hauptportal, gerade über dem älteren Doppelzyklus des Monats- und Tierkreises, und zwar zu beiden Seiten des den Scheitelpunkt bezeichnenden Sinnbildes des Lammes je sieben, bildlich dargestellt. Schiffsbau, Verkauf von Wein und Brot, von Milch und Käse, Schlächtereier, Maurer, Fischerei, Schmiede, Zimmerleute, Schreiner, Küfer, Haarschneider und Zahnbrecher, Schuster. „Der Schmuckbogen von S. Marco bietet die schönste, in Entwurf und Ausführung einheitliche monumentale Gewerbeschau des Mittelalters, ein eindrucksvolles Zeugnis von der Volkskraft der Königin der Adria.“

Soweit über den Inhalt des lesenswerten Buches.

Angehängt ist am Ende (S. 321—324) ein Namen- und Sachregister.

Das Buch von Brandt, dem mit dem Wort des Vergilius „Labor omnia vincit“ (Arbeit bezwingt alles) ein Ausspruch des Schätzers deutscher Arbeit und Kraft, Sven Hedin, als Leitworte vorausgeschickt sind, ist im Grunde eine Ehrung der schaffenden Arbeit und soll es auch nach dem Bekenntnis des Verfassers sein. Und jedenfalls bedeutet auch die eingehende, mit vielen schönen Bildern unterstützte Besprechung der Rolle, die die „schaffende Arbeit“ in der bildenden Kunst im Laufe der Jahrhunderte gespielt hat, eine Anerkennung und Wertschätzung der Handarbeit und der Handarbeiter, die trotz der ihnen entgegengebrachten Mißachtung sich im römischen Altertum in den Kollegien, im Mittelalter in den Zünften, in neuester Zeit in den Gewerkschaften zu Ansehen, Einfluß und Macht emporzuschwingen vermocht haben.*)

Trier.

J. B. Keune.

*) Trotz der sichtlich auf das Buch verwendeten Sorgfalt und Mühe ist dieses nicht frei von Flüchtigkeiten. So heißt der eine Freigelassene des Schiffszimmermannes zu Ravenna, P. Longidienus (S. 114 zu Abb. 145): P(h)iladespotus, nicht Pylades (Pilades), s. CIL XI 139 = Dessau 7725, und das Schiff des Blussus in Mainz ist doch kein 'Moselschiff' (S. 126), sondern ein Rheinschiff. Auch ist die Beischrift zu Abb. 163 (S. 127), wie bemerkt, verkehrt, und in Abb. 168 (S. 131) stehen auf dem Gerüst nur zwei Arbeiter, nicht drei (S. 129).