

Unbekannte Kunst von der Saar.

Von Studienrat Irsch, Trier.

(Mit 3 Abbildungen.)

I.

Der Merziger Kruzifixus.

Am 13. Dezember 1926 fanden die Herren Kaplan Lillig, Kaplan Scheidt und Küster Quintus im Gewölberaum der Pfarrkirche von Merzig ein Kruzifix, das zwischen der Giebelwand des südlichen Querhauses und dem untersten Binderbalken des Dachstuhls sorglich versteckt lag. Das Bild, dessen beide Arme leider fehlen, hat die mächtige Länge von 2,12 m, sodaß sich in Anbetracht der mehrfachen starken Krümmung des Leibes bei Streckung eine Größe von mindestens 2,25 m ergeben würde. Über das Holz war, wie schwache Reste zeigen, als Träger des Malgrundes Leinwand gespannt. Die plastische Ausarbeitung des Holzes geht nicht bis in die letzten Einzelheiten: der Bart ist nur als Schwellung gebildet, die Dornenkrone nur als gewundener Wulst. Bemalung und vielleicht auch Gipsmodellierung muß also die letzte Feile des Holzschnitzers ersetzt haben.

Selbstverständlich besteht der Wunsch nach Neuherichtung des mächtig zur Andacht stimmenden Werkes. Aber eine plastische Nacharbeitung der Details ist ein künstlerisches Wagnis, das wohl niemand auf sich nehmen wird; selbst eine Bemalung stellt Auftraggeber und Künstler vor eine gewisse Verantwortung. Ehe Meißel, Modellierstift und Pinsel sich an das ehrwürdige Werk machen, dürfte zunächst zu prüfen sein, ob es nicht auch ohne eingreifende Nacharbeitung dem gottesdienstlichen Gebrauch wieder zugeführt werden kann; Ergänzung der Arme, Reinigung des Ganzen und Entfernung des Wurmfraßes ist selbstverständliche Voraussetzung dafür. Die schlechte Beleuchtung der ganz kurz nach 1200 erbauten Kirche von Merzig, an und für sich beklagenswert genug, hat in diesem Falle vielleicht ihr Gutes. Vielleicht — ich betone nochmals dieses Vielleicht — wird in ihr auch ein nicht bis in die Einzelheiten ausgeführtes Bildwerk trefflich der Andacht dienen können.

Das Kruzifix gehört selbstverständlich in die Reihe ergreifender Leidensdarstellungen aus dem fortgeschrittenen 14. Jahrhundert, die von der gewaltig vertieften Verehrung des Leidens Christi in jener Zeit Zeugnis ablegen¹⁾. Die auch am Merziger Christus auf den ersten Blick hervortretenden Kennzeichen dieser Kruzifixe sind allgemein bekannt; ebenso wenig braucht an dieser Stelle daran erinnert zu werden, in wie enger Verbindung diese Bildnisse mit der franziskanischen Bewegung, mit dem gesamten Gebetes- und Predigtleben ihres Jahrhunderts stehen, und wie zahlreich ihre Parallelen in den Pietadarstellungen sind.

Die einzige Frage, die angesichts des Merziger Bildes auftaucht, ist die nach seiner genaueren Stellung innerhalb der genannten Gruppe²⁾. Einzelne Züge weisen in die Zeit kurz vor 1350. So sind die Unterschenkel noch ohne Zeichen des Leidens, im Gegensatz zu den grausam ausgedörrten Gliedmaßen des nach 1350 anzusetzenden Andernacher Ungarnkreuzes und des Kruzifixes aus Maria im Kapitol. Dem entsprechend ist auch das Antlitz, trotz aller Tragik des Ausdrucks, noch keineswegs auf Verzerrung angelegt. — Gegenüber diesen Anzeichen frühen Entstehens weisen andere in die zweite Hälfte des Jahrhunderts. Der Saum des Lententuchs verläuft nicht mehr in ungefähr wagerechter Linie, sondern in starker Schräge, so wie bei den Kreuzen in Andernach, St. Severin und bei dem ähnlichen Kreuz des Schnütgen-Museums, die sämtlich auf kürzere oder längere Zeit nach 1350 eingesetzt zu werden pflegen. Die Stilisierung des Brustkörpers ist in schärfster Form erfolgt, und sie ergreift sogar den Unterleib, wo die Muskelfalten durch eingekerbte starke Linien angedeutet sind. — Ein abschließendes Urteil wird, wie mir scheint, angesichts des oben

¹⁾ Vergleiche Witte F., Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen, Seite 25; Dehio G., Geschichte der deutschen Kunst, Textband II, Seite 120, 176.

²⁾ Ueber die in folgendem angeführten Kruzifixe siehe Rheinisches Denkmäler-Inventar, Band Köln, Neuß, Xanten und Bonn-Land. Abbildung des Andernacher Kreuzes: Reiners, 1000 Jahre rheinischer Kunst, Seite 167.

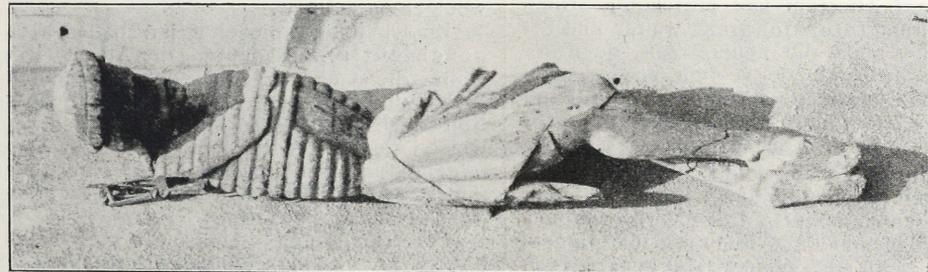


Abb. 1.



Abb. 2.

Der Kruzifixus von Merzig.



Abb. 3.

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.