Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Geschichte = Revue d'histoire suisse
Band: 9 (1929)
Heft: 3

Artikel: Die Bedeutung der christlich-abendländischen Mystik für die bildende Kunst
Autor: Escher, Konrad
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-70292

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 31.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die Bedeutung der christlich-abendländischen Mystik für die bildende Kunst.

Von *Konrad Escher.*

Die folgenden Ausführungen hielt der Verfasser in der hier abgedruckten Form als öffentliche Antrittsvorlesung am 1. Juni 1929 in der Aula der Universität Zürich; der Abdruck in dieser Zeitschrift rechtfertigt sich durch Hinweis auf zwei zürcherische Stätten, welche im 14. Jahrhundert eine Blütezeit der Mystik erlebten: die ehemaligen Dominikanerinnenklöster Ötenbach in Zürich, und hauptsächlich Töß bei Winterthur[1]; anschließend sei auch St. Katharinental bei Dießenhofen erwähnt, wo sich vor 1328 eine wundertätige Gruppe aus Nußbaumholz befand: Johannes an der Seite Jesu ruhend, lebensgroß und von vollendeter Schönheit der Gestalten; nach mystischer Auffassung trank Johannes an der Brust Jesu süße Geheimnisse. «Der Bodenseeumkreis scheint des Kultes Ursprungsgebiet gewesen zu sein»[2].

Wie kann sich die christliche Mystik in der bildenden Kunst auswirken?

Welche bildmäßigen Vorstellungen verlangt die Totalisierung des Gefühls ins Unendliche und Absolute, bis zum Einheitserlebnis von Gott, Seele und Natur?

Wie soll sich die Kunst mit der Doppelrichtung der Mystik abfinden, der «Innenschau» und der «Alleinheitsschau»? Dort geht der Weg nach innen, als Rückzug in die Seele, um in ihr zum Intuitus zu gelangen, d. h. Gott zu finden. Bei der Innen-

[1] Das Leben der Schwestern zu Töß, beschrieben von Elsbeth Stagel, ed. Ferd. Vetter. Deutsche Texte VI, Berlin 1906. — Neue Zürcher Zeitung 1929, Nr. 1812.

[2] Ilse Futterer, Die seeschwäbische Holzbildnerei im frühen 14. Jahrhundert. Das schwäbische Museum 1928, S. 15. Dazu: Zur Plastik des 14. Jahrhunderts in der Schweiz. Anzeiger für schweizerische Altertumskunde, N. F. XXVIII, 1926, S. 170 ff.

schau gibt es nur Gott und die Seele. Die Welt ist gleichgültig, mehr noch, sie ist ein Hindernis. Meister Eckart, die größte Persönlichkeit der deutschen Mystik, sagt: «Das Nichts als Attribut Gottes ist übersteigerte Eminenz des Göttlichen über alles Etwas. Gott wird nicht aus Schlüssen erkannt, sondern indem die Seele eingeht in sich selbst, ledig aller Begriffe, indem sie sich in sich selbst als in dem Spiegel der Gottheit die Erkenntnis erlangt», und ferner: «Für den Erkennenden gilt es über Gott zu kommen, in den stillen Grund der wüsten Gottheit selber. Die höchste Gottheit ist das schlechthin Eine». Die Alleinheitsschau dagegen richtet sich auf die Welt der Dinge in ihrer Mannigfaltigkeit; die Einheit aller Dinge wird im mystischen Intuitus erfaßt. Das Eine im All. Wo liegt da die Brücke zu bildmäßiger Vorstellung und Gestaltung? Wie kann das Erleben der Mystik, das an ungegenständliche Unendlichkeitsgefühle anknüpft, das keine Trennung von Subjekt und Objekt kennt, der bildenden Kunst, die doch Vorstellungsinhalte verkörpert, Themata liefern? Was kann die bildende Kunst mit der weiselosen, formlosen Gottheit beginnen, deren einziges Attribut das Sein ist? Was ist ihr mit den Eigenschaften geholfen, die Plotin dem höchsten Einen gibt: Unendlichkeit, Übergüte und höchste Kraft?

Kann sie das dynamische Sein, das Meister Eckart seiner Gottheit zuschreibt, nicht im allergünstigsten Fall nur durch Symbole ausdrücken, wenn es bei Verbildlichung mystischer, also ganz persönlicher Vorstellungen bleiben soll?[3]

Wie viel einfacher hat es doch die bildende Kunst mit der Darstellung der Glaubensinhalte, hauptsächlich der Heilsgeschichte: lauter Persönlichkeiten, lauter bekannte Erzählungen, an deren Bildtypen die Jahrhunderte formten und gestalteten.

[3] Allgemeines über Mystik: F. Ueberweg, Grundriß der Geschichte der Philosophie, I, 12. Auflage, Berlin 1926, S. 601 ff. — II, 11. Auflage, Berlin 1928, S. 253 ff. — Karl Joël, Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik. Jena 1926. — Die erste Darstellung der Beziehungen zwischen Mystik und bildender Kunst wagte A. Peltzer, Deutsche Mystik und deutsche Kunst (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 21), Straßburg 1899; nur als Stoffsammlung wertvoll. Grundlegendes bieten die unten angeführten Werke von Brinckmann, A. L. Mayer, Weibel und Weisbach.

Neuerdings wurden wir aber durch Gerhard Heinzelmann in Basel[4] vom Standpunkt des protestantisch positiven Theologen darüber belehrt, daß Mystik und christlicher Glaube unvereinbar seien, weil die Mystik die vom Glauben gesetzte Spannung zwischen Gott und Welt aufhebe, das Verantwortlichkeitsgefühl der Menschen tilge, die Polarität durch Zentralität ersetze, indem ihr Ziel das Gotthaben und Gottsein sei. Die Mystik steht jenseits von Subjekt und Objekt, von Schöpfer und Geschöpf, von Gut und Böse. Christlicher Glaube und Mystik bleiben unvereinbar. Bevor nun der katholische Standpunkt befragt wird, mag die Aufmerksamkeit auf eine Reihe von Werken der bildenden Kunst verschiedener Zeiten gerichtet werden.

In Jakob Burckhardts Cicerone lesen wir als Erläuterung zu Lorenzo Berninis Marmorgruppe: die Verzückung der heil. Theresa, in der Cornaro-Kapelle, d. h. dem südlichen Querflügel von Sta. Maria della Vittoria in Rom, folgenden Ausspruch: «Hier vergißt man freilich alle bloßen Stilfragen über der empörenden Degradation des Übernatürlichen».

Was erregte bei ihm und vielen Andern solche Entrüstung?

Bekanntlich beruht Berninis Werk (1644—47) auf Theresas selbstverfaßter Schilderung dieses Moments der Verzückung. Ein kleiner, sehr schöner Engel mit entflammtem Antlitz durchbohrte mehrfach ihr Herz mit einem goldenen Wurfpfeil, an dessen Spitze eine Flamme glühte. Der Heiligen war zu Mute, als zöge der Engel jeweilen mit dem Pfeil den innersten Herzteil mit heraus. Endlich verließ er sie, ganz entzündet von feuriger Liebe zu Gott. Wohl preßte ihr der Schmerz Klageseufzer aus; aber auch die Wonne, die der Schmerz verursachte, war so überschwenglich, daß sie gar nicht von ihm befreit sein wollte. An diesem geistigen Schmerz nimmt auch der Körper teil; nun herrscht ein so süßer Liebesverkehr zwischen der Seele und Gott, daß Theresa zu beten versprach, Gott möge ihn jedem zu kosten geben, der sie der Lüge verdächtige[5]. In der tiefen Nische eines aus buntem Marmor errichteten großen Wandaltars, unter ver-

[4] Glaube und Mystik. Tübingen 1927.

[5] Schriften der heil. Theresa von Jesu. Sämtliche Schriften. Bd. I. Neue deutsche Ausgabe. Regensburg, Rom, Wien 1919, S. 391 f.

goldeten Strahlen, übergossen von gelbem Licht, das aus unsichtbarer Quelle strömt, lagert auf einem Postament eine rauhe felsartige Wolkenmasse, und auf ihr hingesunken die heilige Nonne; ihr linker Fuß und ihre linke Hand hängen schlaff herab, die rechte Hand liegt im Schoß, die Finger beugen sich einwärts, der Kopf sinkt nach hinten, Stöhnen entringt sich dem geöffneten Mund, die Augäpfel weichen unter die Lider zurück. Und vor ihr steht der Engel, der mit lüsternem Blick den Pfeil auf die Nonne zückt. Alle künstlerischen Mittel sind zur Veranschaulichung dieses Vorgangs aufgeboten, der sich nach der Absicht des Meisters in den Lüften abspielt: das Helldunkel, die Farben, hauptsächlich aber die in raffinierter Weise die verschiedenartige Stofflichkeit wiedergebende Behandlung des Marmors der Figuren.

Schriftquelle und Kunstwerk stimmen im Entscheidenden überein, es ist die krankhaft erotische Seite der Mystik betont, das, was noch heute oft einseitig als das Kennzeichen hingestellt wird. Bernini schilderte eine Episode des hysterischen Anfalls, nicht den arc de cercle (wie ihn Charcot bezeichnete)[6], sondern eine der attitudes passionelles, verbunden mit dem Anfangssymptom der crise convulsive im Gesichtsausdruck und der Haltung der Hand. In den attitudes passionelles drückt sich Wunscherfüllung aus; die Affekte bestimmen den Ausdruck. Da nun der hysterische Anfall für den objektiven Beobachter das erotische Moment, verdrängt oder unverdrängt, enthält und Bernini die Symptome so erstaunlich genau beobachtete und so meisterlich darstellte, so drängt sich die Frage auf, wie er als tiefreligiöser Künstler eine erotische Darstellung als Altarbild verantworten konnte. Bekanntlich galt damals wie im Mittelalter der hysterische Anfall entweder als Besessenheit, die man durch Exorzismen glaubte heilen zu können, — es sei an Gemälde von Sarto, Domenichino und Rubens erinnert — oder als besonderer religiöser Gnadenzustand, obschon es auch in der mystischen Literatur Stimmen gibt, welche Visionen und Verzückungen nicht als das Wesentliche anerkennen,

[6] Charcot et Richter, Les démoniaques dans l'art. Paris 1887. — Charcot, Oeuvres complètes, III, Paris 1890, S. 276.

sondern sogar vor ihnen warnen. So konnte Bernini, ohne gegen sein Gewissen zu handeln, eine derartige Darstellung wagen, gegen welche sich zu seiner Zeit keine Stimme erhob, während sich spätere Generationen befremdet und verletzt fühlten [7].

Die Hysterie und somit die Erotik der Mystik lassen sich nach rückwärts bis ins Mittelalter und nach vorwärts bis auf unsere Tage verfolgen: Namen wie Christina und Margarethe Ebner, Margaretha von Ypern u. a. verkörpern das ganze Problem [8].

Die ersten überzeugenden, d. h. auf genauen Beobachtungen beruhenden Darstellungen der attitudes passionelles als Ausdruck von Alles beherrschenden Gefühlen, finden sich im 16. Jahrhundert bei Sodomas Darstellung der Verzückung der heil. Katharina von Siena und ebenso bei der Darstellung ihrer Ohnmacht während des Empfangs der Stigmata. Gleichzeitig hat Fra Bartolommeo den Ausdruck hingebender Andacht gegenüber Peruginos etwas formelhaftem Lyrismus durch neue Motive bereichert, aber auch durch Gegensätze vertieft. Und gleichzeitig finden wir bei Correggio die Wollust der Qual oder die Anästhesie beim Erleiden des Martyriums und die Andacht mit dem gleichen Ausdruck des Lustgefühls wie die erotischen Szenen aus der Mythologie. Und im 18. Jahrhundert zeigt uns Tiepolo die Verstärkung des krankhaften Moments als Ausdruck des raffinierten Sexuallebens des 18. Jahrhunderts: die Wollust des Leidens noch anschaulicher als Correggio, die

---

[7] Erläuterungen von Berninis Werk auf Grund der oben angeführten Schriftquelle bei W. Weibel, Jesuitismus und Barockskulptur (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, 70), Straßburg 1909, S. 82 ff. A. E. Brinckmann, Barockskulptur. Burger-Brinckmanns Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin - Neubabelsberg, S. 240 ff. — W. Weisbach, Der Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin 1921, S. 136. Das Buch ist für das Problem « Mystik im Barockzeitalter » grundlegend.

[8] O. Pfister, Religiosität und Hysterie. Leipzig, Wien, Zürich, Internationaler psychoanalytischer Verlag, 1928. Abhandlung über Hysterie und Mystik bei Margareta Ebner, ebenda, S. 23 ff.

Wertvolle Aufschlüsse über dieses Gebiet verdankt der Verfasser den Herren Prof. H. Maier, Irrenanstalt Burghölzli, Dr. A. Ulrich, Epileptische Anstalt in Zürich, und Herrn Dr. K. Escher in Wallisellen.

Seligkeit des Stigmatisiertseins, der Besitz der regelmäßig blutenden Wunden, das Verklärtsein beim Empfinden, die Dornenkrone zu tragen, das höchste Lust bereitende Nacherleben aller Leiden Christi, also die Beeinflussung der Nerven und Blutgefäße durch den Affekt. Zu solchen Werken treten die spätern Berichte über Katharina Emmerich, die «westfälische Leidensbraut», und Theresia Neumann von Konnersreuth wie ergänzende Schriftquellen [9].

Es leuchtet ein, daß das Zeitalter des Barocks mit seiner Einstellung auf seelische Probleme und deren physiologische Auswirkung die frühesten erschöpfenden Darstellungen dieser Krankheitszustände gab, freilich nicht als eindeutig richtige Beispiele für ein Lehrbuch der Psychiatrie, sondern gelegentlich mit Ungenauigkeiten, sogar bei Rubens. «Noch handelt es sich», wie Dilthey sagt, «nicht um die tieferen Probleme der Gesetzlichkeit des Seelenlebens, wohl aber um eine unvergleichliche äußere und innere Beschreibung hauptsächlich der Affekte und Charaktere» [10].

In der Gottes- und Jesusminne des Mittelalters und der Neuzeit gibt es Abstufungen von den ergreifenden Tönen absoluter seelischer Hingabe bei Bernhard von Clairvaux, von zarter Umschreibung irdischer Minne bei Mechthild von Magdeburg bis zu schwüler und oft perverser Sinnlichkeit, von mittelalterlichen Klosterinsassen bis auf Ludwig Zinzendorf. Bernhard von Clairvaux hat als erster die Personen des Hohen Liedes, Bräutigam und Braut, auf Christus und die christliche Seele gedeutet. Er will nicht Sündenvergebung, sondern die Schauer und Wonnen der Unio mystica. Auf Glasgemälden wie auf dem Pseudo-Peringsdörfferschen Altar sehen wir ihn den lebendig gewordenen Gekreuzigten umarmen [11]. Auf die zahlreichen Fälle der Sakramentsmystik mit ihren Visionen und Ekstasen und der

---

[9] Prälat Jos. Meßmer, Die stigmatisierte Seherin Theresia Neumann. Persönliche Eindrücke von Konnersreuth. 4. Aufl., 1927.

[10] Wilhelm Dilthey, Gesammelte Schriften, II, S. 417 f.

[11] Joseph Bernhard, Ausgabe von: Der Frankfurter. Eine deutsche Theologie. Sammlung: Der Dom. Leipzig, Insel-Verlag, 1922. Einleitung, S. 42 ff. — Georg Mehlis, Die Mystik. München, o. J., S. 100 ff.

Vorstellung der vorübergehenden Unio mystica kann hier nicht eingegangen werden; es sei nur erinnert an die Holzschnitte mit Christus und der minnenden Seele, mit allen Prüfungen bis zur Vereinigung[12]. Fronleichnamfest und Herz-Jesu-Kult, sowie die Schutzmantelmadonna gehen auf solche Visionen, d. h. nach außen projizierte Gedanken und Empfindungen zurück.

Nun bietet der «mystische Weg»[13] mit seinen verschiedenen Stufen der Reinigung mittelst Askese, der Kontemplation, der Visionen und Verzückungen bis zur endlichen Vereinigung mit der Gottheit, wie vorhin gezeigt wurde, Motive für bildliche Darstellung und zwar hauptsächlich: Stigmatisation, Visionen und Entrückungen und zwar in solcher Fülle, daß sich daraus der Wandel künstlerischer Anschauung ablesen läßt. Die Stigmatisation des heil. Franz von Assisi bildet nicht nur das älteste, sondern auch wohl das am häufigsten dargestellte Thema dieser Art. Wir wissen, daß der Poverello, der Troubadour Gottes, erst nach schwerer Erkrankung, ähnlich wie später Ignaz von Loyola[14], sein Heiligenleben begann; es wäre aber völlig ungerechtfertigt, ihn ausschließlich unter die krankhaft mystischen Hysteriker — oder Epileptiker oder Schizophrenen — zu zählen, es sei denn, man halte sich die Tatsache gegenwärtig, daß solche Krankheiten sehr oft vorhandene, bisher latente Kräfte befreiten und in fruchtbare Tätigkeit umsetzten (Sublimation). Wer will die unendlich verzweigten Übergänge von der «Norm» zur Krankheit auch auf religiösem Gebiete sondern und Grenzen abstecken? Beim heiligen Franz hob sich vom finsteren Grund der Askese die sonnenhelle Mystik, die ständige Schau des höchsten Gutes, der unvergänglichen Schönheit des Ewigen in der Schöpfung.

[12] P. Romuald Banz, Christus und die minnende Seele. Germanistische Abhandlungen, 29. Heft.

[13] Evelyn Underhill, Mystik. (Deutsche Übersetzung.) München, 1928, S. 223 ff.

[14] Georg Lomer, Ignatius von Loyola. Leipzig, 1913. Vgl. zu diesem Problem: Mörchen, Psychologie der Heiligkeit. Zeitschrift für Religionspsychologie I, 1908, S. 393 ff. Weidel, Zur Psychologie der Ekstase, ebenda, II, S. 190 ff. — Freimark, Das sexuelle Moment in der religiösen Ekstase, ebenda, S. 248 ff.

Giotto stellte in Sta. Croce in Florenz mit viel größerer Spannkraft der Linien und kraftgesättigter Körperlichkeit, als seine Vorgänger, das Thema dar und läßt den Heiligen die Stigmata in eindrücklicher kontrapostischer Drehung mit erhobenen und ausgebreiteten Armen, aber ohne innere Erschütterung hinnehmen; der Heilige ist der von vorneherein Begnadete und Auserwählte, der Held, nicht einmal der Asket. Im 15. Jahrhundert brachten dann die Kunst des Nordens wie des Südens die Bereicherung der Landschaft, die Erweiterung des Raumes, die Mannigfaltigkeit der «Modelle», und außerdem ab und zu: die demütige Hinnahme der Strahlen. Die Differenzierung des seelischen Lebens begann erst im 16. Jahrhundert. Bei Hans Fries reckt der Heilige die Arme wie in kataleptischer Haltung empor. Man erinnere sich, daß zu jener Zeit Grünewald zum ersten Mal den Auferstandenen dem Grabe entschweben und Raffael den Verklärten wie auch Moses und Elias über den Berggipfel schweben läßt. Barocci stellte den Vorgang der Stigmatisation in blitzartig erhellte Landschaft, die ebenso sehr Objekt und Wirkungsfeld des überirdischen Eingreifens ist (nach damaliger Vorstellung) wie der Heilige selbst. Ebenso weiß ja Tintoretto durch persönliche Lichtprobleme biblische Vorgänge so sichtlich mit dem Überirdischen zu verbinden, daß man geneigt ist, von mystischer Auffassung zu sprechen. Bekanntlich wurde aber Greco[15] der Maler des heil. Franz; ungefähr dreißig Gemälde schildern außer der Stigmatisation die Andacht vor dem Kreuz, die Meditation mit dem Schädel und die Ekstase, d. h. ein vorübergehendes Gefühl, mit Gott vereinigt zu sein. Bei den Stigmatisationen läßt Greco schließlich die Landschaft ganz weg, betont aber die entgegengesetzte Wirkung der Strahlen auf den Heiligen und seinen Begleiter: dort die geistige und anscheinend auch körperliche Entfernung von der Erde, hier das jähe, wie vom Blitz getroffene Zu-Boden-Sinken. Greco ging unter allen italienischen und spanischen Zeitgenossen und Nachfolgern am weitesten in der Verwirklichung der mystischen Entwerdung, d. h. Entkörperlichung durch Proportionen, Farbe und

[15] A. L. Mayer, Domenico Theotocopuli. Kritisches und illustriertes Verzeichnis des Gesamtwerks. München, 1926.

Licht, denn letzteres dient keineswegs der Verdeutlichung der Körperstruktur, sondern es bildet vielmehr den Träger des Übersinnlichen, das den Mystiker erfüllt, den Gott in ihm. Aber Greco steht als Maler des Mystischen nicht allein: die Plastiker[16] des 16. und 18. und die Maler des 17. Jahrhunderts haben fast alle ohne Ausnahme, vereinzelt oder vorwiegend, mystische Themata dargestellt, was sich aus dem spanischen Volkscharakter leicht erklären läßt. Bei Ribera[17] finden wir pathosfreie Sachlichkeit selbst in der Darstellung ekstatischen Schwebens, bei Zurbaran[18] eine lange Stufenleiter mönchischen Seelenlebens: Visionen als Lichterscheinungen, glühende Andacht, das Verzehrtsein von innerer Angst, die nagenden Zweifel, ob die Lustgefühle göttlichen oder teuflischen Ursprungs sind und die nach bitteren Seelenqualen aufdämmernde Freude. Die literarische Parallele hiezu bieten, außer der Hochflut mystischer Traktate, die zahlreichen Schriften der heil. Theresa mit ihrer feinen und ausführlichen Schilderung verschiedener Gebetszustände, Meisterwerke mystischer Psychologie, so in der «Seelenburg», dann die Dichtungen eines Juan de la Cruz und Juan de Valdivieso. Von Ersterem: «Der Aufstieg zum Berge Karmel» und «Die dunkle Nacht der Seele». Dieser letztere Begriff wird verschieden gedeutet: 1. Depressive Reaktion nach dem Hochflug der Ekstase (so bei Madame Guyont 1717); 2. als die dunkle Kontemplation: die mystische Liebe führt den Menschen in ein Erfahrungsgebiet, bei dem sich der Verstand in Dunkel getaucht sieht; es ist die Wolke des Nichtwissens, the cloud of inknowing, von unbekanntem Verfasser, um 1350, die aber leuchtende Helle der Wahrnehmung für das Herz bedeutet: die Entleerung des Oberflächenbewußtseins im Interesse eines andern Bewußtseinszentrums:

---

[16] A. L. Mayer, Spanische Barock-Plastik. Sammelbände zu Geschichte der Kunst und des Kunstgewerbes, Band X. München, 1923. — A. E. Brinckmann, a. a. O., S. 285 ff., 382 f.

[17] A. L. Mayer, Geschichte der spanischen Malerei. 2 Bde. Leipzig, 1913. — Hugo Kehrer, Spanische Kunst von Greco bis Goya. München, 1926.

[18] Hugo Kehrer, Francisco de Zurbaran. München, 1918.

Oh noche que me guiaste!
Oh noche amable mas que el alborada!
Oh noche que juntaste
Amado con amada,
Amado en el amado transformada!
(Juan de la Cruz: En una noche obscura) [19].

Bei Murillo, dem volkstümlichsten der spanischen Maler, finden wir neben der charitativen Tätigkeit und den ekstatischen Zuständen in den häufigen Erscheinungen des Christuskindes bei alten und jungen Mönchen die Lichtseiten des Mönchslebens, das, was diese Heiligen dem Volke lieb und vertraut machte.

Haben sich nun diese Darstellungen von Visionen, Entrückungen und Meditationen ihre eigene künstlerische Sprache geschaffen, d. h. den weiten oder den ganz unbestimmten Raum, die auf alle seelischen Antriebe peinlich scharf reagierende Bewegung und das Licht als Mittel der Vergeistigung?

Diese Frage müßte naiv erscheinen, wenn nicht in der kunstwissenschaftlichen Literatur ab und zu die Behauptung auftauchte, die Mystik habe zu bestimmten Zeiten den Entwicklungsgang der bildenden Kunst beeinflußt [20]. Aber jeder Vergleich mit biblischen, legendären, mythologischen Darstellungen des gleichen Zeitalters zeigt die gleichen Ausdrucksmittel: die Ohnmacht der Mutter Maria ist die gleiche wie diejenige der heil. Katharina von Siena, und die Himmelfahrt Mariae und Christi unterscheiden sich im maßgebenden Bewegungs- und Ausdrucksmotiv in nichts vom ekstatischen Schweben irgend eines Mystikers. So nannte man fälschlich die kölnische Malerei wegen ihrer zarten Beschaulichkeit eine Verkörperung der christlichen Mystik. So sollte die deutsche Bildhauerei der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts die Entbildung und Entwerdung der Kreatur und ihre Überbildung in die Gottheit das bildlose Eine dar-

[19] E. Underhill, a. a. O., S. 450 ff. — Otto Karrer, Gott in uns. Die Mystik der Neuzeit. Ars sacra Verlag, München 1926, S. 17 ff.

[20]) Julius Baum, Gotische Bildwerke Schwabens. Augsburg, 1921, S. 7 ff. — W. Pinder, Die deutsche Plastik des 14. Jahrhunderts. München, Kurt Wolff Verlag, 1925, S. 11 ff.

stellen (Statuen im Chor des Kölner Doms). Diese Richtung der Kunst stand in Blüte, als die bedeutendsten deutschen Mystiker ihre Tätigkeit entfalteten, und ob Eckarts Predigten bis in die Bildhauer-Werkstätten drangen oder dort einen Umschwung hervorriefen, mag dem Glauben des Einzelnen überlassen bleiben. Der Versuch, die Entwicklung der bildenden Kunst an die Geschichte der Philosophie zu ketten, hat sich immer wieder als gewagte Spekulation erwiesen [21].

Neuerdings wird nun dem Mystiker Seuse ein entscheidender Einfluß auf die Wandlung vom Idealismus zum Realismus zuerkannt [22]; für die bildende Kunst beansprucht die bilderreiche Sprache Seuses und sein quellenmäßig bezeugtes persönliches Verhältnis zur bildenden Kunst mehr Bedeutung als der Adlerflug der Gedanken Eckarts. Viele der so anschaulich erzählten Gesichte Seuses wurzeln in seiner adeligen Herkunft, so der himmlische Hofstaat, der Reigen und der Waffendienst. Aber die Behauptung von Seuses entscheidender Bedeutung für die Kunst bedürfte stärkerer Beweise, als sie von ihrem Urheber vorgebracht wurden, vor allem des Gegenbeweises, daß die Erneuerung der Kunst nur durch Seuse bewirkt werden konnte und nicht in Allgemeinvorstellungen vorhanden war. Vieles, was wir bei Mystikern finden, gehört in das Gesamtgebiet christlicher Religiosität, in der die Mystik aufs engste verwurzelt ist; Mystik und Katholizismus lassen sich nicht trennen. Nach katholischer Auffassung soll der mystische Pfad eine Steigerung der Gnadenerfahrungen herbeiführen. Beide sind gleich alt, nach Heilers Darstellung [23]. Das 4. Evangelium nennt er die älteste

[21] M. Dvořàk, Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei. München und Berlin, 1918.

[22] So von Joseph Sauer im Kunstwissenschaftlichen Jahrbuch der Görresgesellschaft, I, 1928, S. 3 ff. Über Seuse: Deutsche Schriften, herausgegeben von Karl Bihlmeyer. Stuttgart, 1907. Ebenda Reproduktionen der Bilder in der Einsiedler Handschrift. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

[23] Friedrich Heiler, Der Katholizismus. München, 1923, S. 475 ff. — P. Alois Mager, Zur Wesensbestimmung der Mystik. Benediktinische Monatsschrift, I, S. 129 ff. — Lercher, Grundsätzliches über Mystik aus Theologie und Philosophie. Zeitschrift für katholische Theologie XLII, 1918. S. 1 ff.

mystische Schrift des Christentums, und seinen Logos-Christus einen Mystiker. Die katholische Kirche hat die Mystik des überwundenen Heidentums aufgenommen und gewandelt; in ihrem Garten bedeutet die Mystik das köstliche Paradiesgärtlein. Die ganze Liturgie ist ein Mysterium; die darin investierte Mystik ist Gemeinschaftsmystik, und von diesem Standpunkt aus sieht Heiler die volkstümliche Andachtsliteratur wie die kirchliche Kunst und die Kultusgeräte durchaus in mystischem Lichte. Die Christusmystik ist der intimste persönliche Umgang des Menschen mit Christus auf dem Weg höherer Erleuchtung oder Schauung. Ohne eine im Grund erfolglose Diskussion darüber anzustellen, sei bemerkt, daß der Grundgedanke dieser Vorlesung der Einzelmystik gewidmet ist, d. h. dem persönlichen mystischen Erlebnis und seiner Auswirkung in der bildenden Kunst. Aber gerade gegen diesen Versuch der Unterscheidung erheben sich neue Schwierigkeiten. Sie liegen in dem unendlichen Reichtum an Spielarten innerhalb der mystischen Persönlichkeit begründet.

Das 13. Jahrhundert bedeutete ein Aufflammen eucharistischer Begeisterung; die Eucharistie wurde zum Feuerherd mystischer Frömmigkeit. Beim Meßopfer wiederholt sich nicht allein der Opfertod Christi, sondern der Mystiker opfert sich selbst als Vorbereitung zur reinen Gottesschau. Mechtild von Hackeborn sah bei einer Kommunionsfeier ihres Konvents in einer Vision, wie Christus jede der Kommunikantinnen küßte. Aber derartiges blieb doch an einzelne Persönlichkeiten gebunden. Soll nun in den Darstellungen der Passion und des Gekreuzigten sowie der Maria mit dem Kind oder in der Pieta ohne weiteres ein Erzeugnis der Mystik gesehen werden, weil die Passions- und Kreuzesmystik, d. h. die Versenkung in diese Themata einen Läuterungsprozeß, d. h. ein Entwerden bedeuten? Zu den persönlichsten Darstellungen der Mystik, die wir kennen, gehören z. B. die Illustrationen zu Seuses Leben in der Einsiedlerhandschrift, kunstlos naiv, durch Beischriften erläutert.

Viele Darstellungen sind allgemein dogmatischen Inhalts, denn trotz der Übersichtlichkeit und der Indifferenz gegenüber Dogma und Kultus der Kirche, wozu die Mystik schließlich

führen mußte, wollten die Mystiker durchaus auf dem Boden der Kirche stehen. Nicht immer kann die mystische Bedeutung einer religiösen Darstellung sogleich erkannt werden; für den einen mag sie zu dieser Bedeutung gelangen, für den andern nicht. So kann auch die Kunst des Fra Angelico trotz ihrer Innigkeit und Zartheit nicht ohne weiteres als mystisch angesprochen werden, wenn auch z. B. die Apostelkommunion wieder in diesen Kreis hineinführt.

Andere Themata dagegen fallen von vornherein unter den vielgestaltigen Begriff der Mystik. Weit über die Berichte der Evangelien hinaus vertieft die Jesusminne in der gotischen Jesus-Johannes-Gruppe die besondere Stellung dieses Jüngers. Die Offenbarungen der Brigitta von Schweden gaben endlich den Schlüssel für das inhaltliche Rätsel von Grünewalds Isenheimer Altar in Kolmar und hauptsächlich des Bildes mit dem sog. «Engelskonzert». Nach ihrem eigenen Bericht offenbarte der Engel Gabriel der Visionärin das Wesen der vorzeitlich bestehenden Maria. «So und in dieser Vollkommenheit standest du von Ewigkeit, noch unerschaffen vor Gottes Auge, und hast darnach aus den genannten, reinen und klaren Elementen die Materie deines gebenedeiten Leibes empfangen. In derselben Vollkommenheit bist du schon vor deiner Erschaffung, als noch unerschaffen vor Gott gestanden. Und darum frohlockten selbst die Engel mehr darüber, daß Gott dich zu erschaffen gedachte als darüber, daß er sie selbst schon erschaffen hatte. Und so bist du, heiligste Jungfrau, für die Engel seit ihrer Erschaffung zur Freude gewesen»[24]. — Diese Darstellung geht ja bekanntlich unmittelbar in ihr Gegenstück über: die Maria als irdische Mutter mit dem menschgewordenen Gott. Im Fließenden Licht der Gottheit von Mechthild von Magdeburg ist die Erklärung für ein Dreieinigkeits- und Heimsuchungsbild des Konrad Witz zu finden (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum). Der Sohn bittet beim Vater für die verlorene Seele, die klagt, warum Gott minnelos bleibe, warum er sie nicht vom Fluch des Todes erlöse und

[24] Heinrich Feurstein, Zur Deutung des Bildgehaltes bei Grünewald in Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, I, 1924, S. 139 ff.

Geborenwerden; also, der Moment vor der Menschwerdung Christi, und speziell das Thema der Dreieinigkeit mit seinem mystischen Ursprung in Plotin und den Gnostikern und seiner allmählich entstandenen dogmatischen Bedeutung erinnert uns daran, daß sich christliche Mystik und Katholizismus nie voneinander trennen lassen[25].

Sollte nun das größte Gebiet, die Naturmystik und uralte theosophische Spekulation der bildenden Kunst keinerlei Bereicherung gebracht haben, selbst bei Verlust sozusagen aller gnostischen Darstellungen? Scotus Eriugena (9. Jahrhundert) verbreitete bekanntlich durch Übersetzung ins Lateinische die Kenntnis der Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita. Für die christliche Kunst wurde die Lehre von den neun Engelchören besonders wichtig; ihre eingehende künstlerisch verwertbare Beschreibung finden wir zwar erst später, so z. B. bei Hildegard von Bingen († 1179) im Liber Scivias[26], von dem sich eine mit hervorragenden Miniaturen verzierte Handschrift in Wiesbaden befindet, und unter diesen u. a. das Weltall und die neun Engelchöre. Das Erlösungswerk wird in Form von Visionen geschildert; das andere Werk Hildegards, der Liber divinorum operum, ist eine Art Kosmologie mit feinster Beobachtung der Naturvorgänge und mit brennender Sehnsucht nach Lösung der Welträtsel, die Welt sub specie aeternitatis betrachtet.

Es erübrigt sich, für unsere Fragestellung auf Paracelsus, Weigel und selbst Böhme einzutreten, obschon in den Werken des letztern das Eine oder Andere bildlich verwertbar wäre, wie z. B. der Abfall Luzifers oder der Gegensatz zwischen lichten

---

[25] Mela Escherich, Der Heilsspiegelaltar des Konrad Witz. Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, XXXV, 1914, S. 249. — Hans Wendland, Konrad Witz. Basel, 1924, S. 70.

[26] Der heiligen Hildegard von Bingen Wisse die Wege. Scivias, übersetzt und bearbeitet von D. Maura Böckeler, O. S. B., Berlin, K. Augustins Verlag, 1928. Mit Wiedergabe der Miniaturen des Wiesbadener Codex minor. — Farbige Tafeln in Monuments et mémoires. Fondation Eugène Piot, 19. Paris, 1911. — Auswahl von Schriften der Heiligen mit Übersetzung von Joseph Bühler. Sammlung der Dom. Leipzig, Insel-Verlag, 1922.

und finstern Quellgeistern. Zur Zeit Hildegard von Bingens wären solche Schriften unbedenklich in der symbolischen Sprache des hohen Mittelalters erläutert worden. Ebensowenig kann hier das Problem der Kabbalistik, Magie, Alchimie, Astrologie, sowie der Freimaurer[27], welche die Kultur des 16. und der folgenden Jahrhunderte durchsetzten, aufgerollt oder gar die illustrierten derartigen Werke auch nur erwähnt werden. Man mag an das zeitliche Zusammenfallen von Giordano Brunos Pantheismus mit barocker Darstellung des unendlichen Raumes erinnern, hat sich aber zu vergegenwärtigen, daß der Pantheismus älter ist als der, welcher ihm so großartige dichterische Form gab, und daß hundert Jahre vor Bruno bereits Correggio in der Illusionsmalerei die Linearperspektive überwunden hat zugunsten der Verbildlichung des Unendlichen. C. Neumann[28] versuchte, den Einfluß Böhmes auf Rembrandt nachzuweisen, allein dessen Beziehungen zur Mystik beschränken sich auf wenige radierte Blätter, den «Doktor Faust» und auf einzelne Illustrationen zu Manasse ben Israels Buch: «La piedra gloriosa»: einer mystischen Deutung der Vision Daniels — diese letztere kann nun so wenig wie die Visionen der Offenbarung Johannis ohne weiteres zur Mystik gezählt werden, im Gegensatz zu den Visionen des Jesaja und Ezechiel. Ob die Entwicklung von Rembrandts Lichtproblem vom Beleuchten zum Durchleuchten Böhme zu verdanken ist, bleibt höchst zweifelhaft, und bis wir Rembrandt, als Mitglied der Mennoniten, auch als einen Mystiker bezeichnen können, bedürfte es anderer als der vorhandenen Quellen.

Trotz allem sollte sogar die kosmische Mystik ausführliche Verbildlichung erfahren, allerdings nach entsprechender Umwandlung und zwar durch William Blake[29] (1757—1827)

[27] W. Mannhart, Zauberglaube und Geheimwissen im Spiegel der Jahrhunderte. Leipzig, 1897. — Joseph von Görres, Mystik, Magie und Dämonie, ed. Joseph Bernhart, München und Berlin, 1927. — Herbert Silberer, Probleme der Mystik und ihrer Symbolik. Wien und Leipzig, 1914. — Ludwig Keller, Die Freimaurerei in der Sammlung: Aus Natur und Geisteswelt, Nr. 463, 3. Aufl.

[28] Carl Neumann, Rembrandt. 2. Aufl. München, 1922. II, S. 626 ff.

[29] Bernhard Fehr, Die englische Literatur des 19. und 20. Jahr-

in Einzelstichen, Gemälden und illustrierten Büchern. Wesentlich für seine eigenartige Kosmologie sind die handelnden Personifikationen; Blake ersetzte abstrakte Ausführungen durch konkrete Vorstellungen und ließ es nicht, wie Böhme, bei einer Fülle herrlicher Gleichnisse bewenden; daraus erklärt sich die bedrückende Fruchtbarkeit Blakes. Er stellte öfter den unheimlichen saturnischen Urizen, den prometheischen Fuzon, die weiblichen Wesen Ahania und Enitharmon dar. Seine Kunst umfaßt eigenartige Gegensätze: die Nachwirkungen Michelangelos, die gelegentlich zur unfreiwilligen Komik werden und eine an Botticelli erinnernde Zartheit, hoch mittelalterliche flächenhafte Bildkomposition in Streifen, schwächlich saftlose wie straffe und höchst kultivierte Linien, Farben von bezaubernder Stoffwahrheit und schriller Buntheit, zarte Teppichwirkung sowie barockes Helldunkel; also neben dem reichen Erbe des ausgehenden Barock eine hohe Einfühlungsgabe in die Kunst des Mittelalters, die oft daran erinnert, daß Blakes Vorfahren irischer Abstammung waren. Blakes Kunst ist mannigfaltiger als diejenige Füßlis, aber es fehlt die Zusammenfassung aller Strömungen durch die starke Persönlichkeit.

Aber noch zu Blakes Lebzeiten fanden Künstler der deutschen Romantik die abgeklärte künstlerische Form für die kosmische Mystik, Philipp Otto Runge und Kaspar David Friedrich. Dem Verdacht willkürlicher Deutung ihrer Werke ist durch den Reichtum ergänzender Schriftquellen der Riegel gestoßen. Gegenüber Blake und Böhme Vereinfachung und Klärung der geistigen Grundlagen: keine Weltschöpfungsmythen[30]. Runges Kunst blieb, durch seinen frühen Tod jäh abgebrochen, Bruchstück; in den Schriftquellen (Briefen) finden wir Gedanken von weitestem Ausmaß: neue Landschaftskunst als symbolische Darstellung des göttlichen Waltens, in Farben- und

---

hunderts. Akademische Verlagsgesellschaft, Berlin-Neubabelsberg. — Ellis and Yeats, The works of William Blake, Poetic, Symbolic and Critical. 3 Bde. London, 1893. — Figgis, The Paintings of W. B. London, 1925. — Rudolf Kaßner, Englische Dichter. Leipzig, Insel-Verlag, 1920, S. 61 ff.

[30] Andreas Aubert, Runge und die Romantik. Berlin, 1909. — P. F. Schmidt, Philipp Otto Runge. Sein Leben und sein Werk. Leipzig, 1923.

Zahlensymbolik den Dualismus zwischen Welt und Sehnsucht der Seele nach Wiedervereinigung: die Blumen und ihre Genien sind Kräftesymbole. Runges Federzeichnungen in Radierungen verbreitet, enthalten alle vier Tageszeiten in feiner «Arabesken Kunst», ohne Stilisierung, sondern in Erfassung der Lebensgesetze jeder einzelnen Pflanze. Pantheistische Mystik fand also im Landschaftsbild mit Kinderfiguren und in den rahmenden Pflanzenmotiven abgeklärten Ausdruck. Das Symbolische hat nichts Dunkles und Bruchstückhaftes an sich; auch dem, der mit den Grundlagen von Runges Kunst nicht vertraut ist, bieten sie sich als abgeschlossene Kunstwerke dar. Runges Mystik wurde durch die Kenntnis von Böhmes «Aurora» zwar nicht geschaffen, wohl aber fand der Romantiker beim Philosophen des 17. Jahrhunderts einzelne wesentliche Grundideen wieder.

Kaspar David Friedrichs norddeutsche Landschaften in ihrer zwingenden Ruhe und Feierlichkeit, das Meer wie der Harz[31], der Sturzacker wie die Kirchenruine im verschneiten Wald, enthalten nicht nur patriotische und persönliche Symbolik, sondern seine Kunst war Gottesdienst: «Die Stimme des Innern ist die Kunst in uns. Jede reine Regung des Gemütes, jede fromme Ahnung ist Kunst in uns. In begeisternder Stunde wird sie zur anschaulichen Form, und diese Form ist dein Bild». Um Gott zu finden und zu verstehen, müssen wir Sinn für das Universum haben. Naturmystik und Landschaftsbild sind eines geworden, die Symbolik des Mittelalters hat sich zur Anschaulichkeit abgeklärt. Ein wenig bekannter Philosoph, Carl Gustav Carus, begleitet mit seinen Schriften, aber auch als Maler die Tätigkeit Friedrichs und sagt in seinen Werken «Briefe über das Erdenleben» und «Neun Briefe über die Landschaftsmalerei»[32]: «Ist nun aber die Seele durchdrungen von dem innern Sinne dieser verschiedenen

[31] Andreas Aubert, C. D. Friedrich. Jahresgabe des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, 1915. — Willi Wolfradt, C. D. F. und die die Landschaft der Romantik. Berlin, 1924. — C. D. F. Bekenntnisse, herausgegeben von Kurt Karl Eberlein. Leipzig, 1924.

[32] Herausgegeben von Kurt Gerstenberg bei Wolfgang Jeß in Dresden, o. J. Mit 10 Tafeln. S. 166.

Formen, ist ihr die Ahnung von dem geheimen göttlichen Leben der Natur hell aufgegangen, und hat die Hand die feste Darstellungsgabe so wie auch das Auge den reinen scharfen Blick sich ausgebildet, ist endlich die Seele des Künstlers rein und durch und durch ein geheiligtes, freudiges Gefäß, den Lichtstrahl von oben aufzunehmen, dann werden Bilder vom Erdenleben einer neuern höhern Art, welche den Beschauer selbst zu höherer Naturbetrachtung heraufheben, und welche mystisch, orphisch in diesem Sinne zu nennen sind, entstehen müssen, und die Erdlebensbildkunst wird ihren Gipfel erreicht haben».

Mußte bei dieser Vorlesung das Hauptgewicht auf die Untersuchung gelegt werden, wie die bildende Kunst auf Anregung seitens der Mystik reagierte, so konnten nicht die für die Mystik gebräuchlichen Begriffe die Einteilung bestimmen, sondern das Material mußte nach Bildinhalten gruppiert werden: 1. Stufen auf dem mystischen Weg; der Mystiker als Persönlichkeit ist der Bildgegenstand, 2. die kirchlich dogmatischen Inhalte in selbständiger mystischer Spekulation, 3. die Naturmystik, die sich auf Kosmogonie (Blake) und religiös pantheistische Landschaftsmalerei zurückführen ließen. Das heißt also: die kirchlich abendländische Mystik barg in ihrem z. T. widerspruchsvollen Reichtum oder trotz ihrer «reinen Geistigkeit» sehr Vieles, was sich künstlerischer Darstellung nicht nur zugänglich zeigte, sondern sie veranlaßte: nur beiläufig sei auch an die anschaulich bilderreiche Sprache vieler Mystiker sowie an die Personalunion zwischen schreibendem Mystiker und schaffendem Maler erinnert.

Die Mystik bereicherte die christliche Ikonographie, sie hat die Wandlungen im künstlerischen Sehen nicht beeinflußt, aber durch ständige Anregung die bildende Kunst durch alle Wandlungen der Anschauung begleitet.

Heute, hundert Jahre nach der Romantik, wird aufs Neue versucht, die Einheit zwischen Wissenschaft, Kunst und Natur zu knüpfen; was unvereinbar schien, wird in einem Gemeinsamen erkannt. Die Wahrheit des Kunstwerkes finden wir nur im überindividuellen Leben der Kunst, in den Zusammenhängen des all-

umfassenden Lebens, sagt Fritz Medicus[33]. Der Weg der Mystiker führt aus der Sinnenwelt ins Übersinnliche, und der höchste einzige Wert des menschlichen Daseins liegt für ihn im Jenseits, im Aufgehen in der Gottheit. Benedetto Croce[34] erklärt: « Alle ächte künstlerische Darstellung ist sich selbst und das Universum, das Universum in individueller Form und die individuelle Form wie das Universum ». Für Edgar Dacqué[35] bietet das Leben in Kunst und Wissenschaft allerdings nur Symbole, aber Symbole für eine lebendige Innerlichkeit, eine transzendentale Idee, etwas Unaussprechliches und Unnennbares, für den Mystiker: Gott, über den er aber doch zu reden und zu künden gedrängt wird.

Wenn der tiefste Sinn, der eigentlich künstlerische, vom Gegenstand unabhängige Gehalt heute zurückgeführt wird auf die Stärke der Intuition, auf die Fülle des innern Schauens, auf die Konzentration der Fülle auf das ideenhaft Wesentliche, so sei daran erinnert, wie Angelus Silesius[36] den Weg zu Gott in der innern Schau gesehen hat. Und Spinoza[37] bezeichnete die höchste Form der Erkenntnis als scientia intuitiva, weil man durch sie unmittelbar das Wesen jedes Einzeldings als im ewigen Wesen Gottes mit Notwendigkeit gegründet schaut.

---

[33] Grundfragen der Ästhetik. Vorträge und Abhandlungen. Leipzig, 1912, S. 124.

[34] Il carattere di totalità della espressione artistica. La Critica, 1918.

[35] Leben als Symbol. Metaphysik einer Entwicklungslehre. München und Berlin, 1928, S. 239 ff.

[36] W. Bölsche, Einleitung zum « Cherubinischen Wandersmann ». Diederichs, Leipzig, 1905. — G. Ellinger, Angelus Silesius. Lebensbild. Breslau, 1927. (Verwandtschaft mit Spinoza S. 93 ff.)

[37] Ueberweg, op. cit. III, S. 289 ff.