

REPERTORIUM
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

HENRY THODE,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,

DIRECTORIAL-ASSISTENT BEI DER GEMÄLDEGALERIE DER K. MUSEEN IN BERLIN.

XVII. Band.

BERLIN UND STUTTGART.

VERLAG VON W. SPEMANN.

WIEN, GEROLD & Co.

1894.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK
WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN 1968

Archiv-Nr. 38 48 680



1968 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung — J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung — Georg Reimer — Karl J. Trübner — Veit & Comp., Berlin 30, Genthiner Straße 13.

Printed in the Netherlands

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie, Xerokopie) zu vervielfältigen

Inhaltsverzeichniss.

	Seite
Hubert Janitschek †. Von <i>Hugo v. Tschudi</i>	1
Robert Dohme †. Von <i>Paul Seidel</i>	8
Das Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna. Von <i>Franz Wickhoff</i> .	10
Studien zur Geschichte der oberitalienischen Plastik im Trecento. Von <i>Alfred Gotthold Meyer</i>	18
Fresken des Antonio Pollajuolo im Palazzo Venezia zu Rom. <i>Hermann Ulmann</i>	38
Zur Kenntniss H. Springinklee's. <i>Wilh. Schmidt</i>	39
Wann war der Meister E S in den Niederlanden? <i>Max Lehrs</i>	40
Julius Meyer †. Von <i>Bode</i>	87
Raffaellino del Garbo. Von <i>Hermann Ulmann</i>	90
Rembrandt's Zeichnungen. Von <i>W. v. Seidlitz</i>	116
Herr Professor Dehio und meine »Neuen Beiträge zur Entstehungsgeschichte der kreuzförmigen Basilika«. Von Dr. <i>Hugo Graf</i>	128
Giotto's Glockenthurm in Florenz. <i>Franz Jacob Schmitt</i>	139
Heinrich Wiethase †. <i>Franz Jacob Schmitt</i>	174
Der Jeremias des Michelangelo. Von <i>E. Steinmann</i>	175
Kritische Bemerkungen zu einigen Niederländern in der Schweriner Galerie. Von <i>Corn. Hofstede de Groot</i>	180
Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen. XXXVIII (Gotha), XXXIX (Karlsruhe), XL (Sigmaringen), XLI (Donauessingen), XLII (Danzig). Von <i>Max Lehrs</i>	185. 348
Einiges über Jacob Jordaens. <i>G. Galland</i>	196
Die Bildergalerie im Museo Correr. Von <i>Emil Jacobsen</i>	255
Zum Meister des Amsterdamer Cabinets. Von <i>Max J. Friedländer</i>	270
Ein Memling? <i>W. v. Seidlitz</i>	274
Bayrische Wandgemälde des XIV. und XV. Jahrhunderts. Von Dr. <i>Oscar Freiherr Lochner v. Hüttenbach</i>	337
Ueber Breuner's »Kriegsvölker«. Von <i>Wilh. Schmidt</i>	366
Abtei Schönau bei Heidelberg. <i>Franz Jacob Schmitt</i>	369
Zur Cranachforschung. Von Prof. Dr. <i>G. Bauch</i>	421
Tiroler Hausmalerei. Von <i>Atz</i>	436
Die Bauthätigkeit der ehemaligen Prämonstratenser-Abtei Allerheiligen auf dem Schwarzwalde. Von <i>Franz Jacob Schmitt</i>	439
Ein wiederaufgefundenes Altarwerk Hans Baldung's. <i>G. v. Térey</i>	446

Litteraturbericht.

	Seite
Anselmi, Anselmo. Nuova Rivista Misena. Ann. IV—VI. <i>F. X. Kraus</i> und <i>C. v. Fabriczy</i>	56. 228
Archäologische Ehrengabe zum 70. Geburtstag de Rossi's. <i>F. X. Kraus</i> . . .	48
Archiv für christliche Kunst. 1892. <i>F. X. Kraus</i>	72
Archivio storico dell' Arte. 1893. <i>C. v. Fabriczy</i>	304
Battifol. Histoire du Bréviaire Romain. <i>F. X. Kraus</i>	60
Beissel, Stephan. Vaticanische Miniaturen. <i>Adolph Goldschmidt</i> . . .	213
Bendixen. Aus der mittelalterlichen Sammlung des Museums in Bergen. II. III. <i>F. X. Kraus</i>	62
Berenson, Bernhard. The Venetian Painters of the Renaissance. <i>Georg</i> <i>Gronau</i>	466
Berger, Samuel. De la tradition de l'art grec dans les manuscrits latins des Evangiles. <i>F. X. Kraus</i>	67
Berthier, J. J. P. La Porte de Sainte-Sabine. <i>F. X. Kraus</i>	50
Blanck, Osc. Das Marienbild in den ersten drei Jahrhunderten. <i>F. X. Kraus</i>	64
Botteon Vincenzo und Dr. A. Aliprandi. Ricerche intorno alla vita e alle opere di Giambattista Cima. <i>Georg Gronau</i>	459
Bürkner, Rich. Kirchenschmuck und Kirchengeräthe. <i>F. X. Kraus</i> . . .	69
Bufalieri da Montecelio, P. Paolino. Ricerca archeologica-critica sulla primitiva tomba di S. Caecilia. <i>F. X. Kraus</i>	54
Bulic, Fr. Bulletino di Archeologia e Storia Dalmata. 1890—93. <i>F. X. Kraus</i>	57
Bulletin monumental. 1891. <i>F. X. Kraus</i>	61
Bulletino di Archeologia cristiana. 1891. 1892. <i>F. X. Kraus</i>	51
Byzantinische Zeitschrift. I. II. <i>F. X. Kraus</i>	66
Caetani-Lovatelli, Ersilia. I giardini di Adone. <i>F. X. Kraus</i> . . .	55
Carini, Isidoro. Spicilegio Vaticano etc. etc. <i>F. X. Kraus</i>	56
Christliches Kunstblatt. 1892. <i>F. X. Kraus</i>	73
Clemen, Paul. Merowingische und karolingische Plastik. <i>F. X. Kraus</i> . .	69
» » Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. III. Bd. <i>A. Kisa</i> .	481
Colomba, G. M. Il Quosego di Raffaello in una majolica del cinquecento. <i>J. S.</i>	458
Conferenze di Archeologia cristiana. II. III. <i>F. X. Kraus</i>	52
Conti, Angelo. Giorgione. <i>G. Gr.</i>	391
Crostarosa, Pietro. Le basiliche cristiane. <i>F. X. Kraus</i>	55
Dehio und v. Bezold. Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. I. 4—5. <i>F. X. Kraus</i>	71
Dehio, G. Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gothi- scher Bauproportionen. <i>Reimers</i>	371
Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart. <i>Cornelius Gurlitt</i>	276
De Waal, Ant. La Platonica ossia il Sepolcro Apostolico della Via Appia. <i>F. X. Kraus</i>	64
Döring, O. Des Augsburger Patriziers Philipp Hainhofer Beziehungen zum Herzog Philipp II. von Pommern-Stettin. <i>Ludwig Kaemmerer</i>	142
Duchesne, L. Liber Pontificalis. <i>F. X. Kraus</i>	60
Ebers, Georg. Sinnbildliches. Die koptische Kunst. <i>F. X. Kraus</i>	65
Ebner, Adalb. Neuere Erscheinungen auf dem Gebiet der christl. Archäo- logie. <i>F. X. Kraus</i>	64
École française de Rome Melanges G. B. de Rossi. <i>F. X. Kraus</i>	50

	Seite
Ehrenberg, Hermann. Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen. <i>Fr. Sarre</i>	450
Ehrhard. Das unterirdische Rom. <i>F. X. Kraus</i>	50
Enlart, C. Origines françaises de l'architecture gothique en Italie. <i>G. Dehio</i>	379
Fabriczy, C. de. Il codice dell'anomino Gaddiano. <i>Ludwig Kaemmerer</i> .	144
Fornari, Vito. Dell'efficacia del Culto dell'Eucaristia nell'arte cristiana. <i>F. X. Kraus</i>	55
Fosco, Ant. Gius. La Cattedrale di Sebenico. <i>C. v. Fabriczy</i>	206
Frimmel, Th. v. Kleine Galeriestudien. Neue Folge. <i>B.</i>	392
» » » Handbuch der Gemäldekunde. <i>B.</i>	374
Führer, J. Zur Geschichte des Elagabiums und der Athena Parthenos des Pheidias. <i>F. X. Kraus</i>	64
Garnier, Edouard. Dictionnaire de la Céramique. <i>O. v. Falke</i>	302
Gayet, Al. Le Monuments Coptes du Musée de Boulaq. <i>F. X. Kraus</i> . . .	61
Graus, Joh. Uebersichtliche Schau auf die Kirchen der Diöcese Seckau. <i>F. X. Kraus</i>	72
Graus, Joh. Eine Rundreise in Spanien. <i>F. X. Kraus</i>	72
Haasler, Ernst. Der Maler Christoff Amberger von Augsburg. <i>Max J. Friedländer</i>	474
Haendcke, B. und Müller, Aug. Das Münster in Bern. <i>Oechelhäuser</i> .	200
Hartmann. Urkunde einer römischen Gärtnergenossenschaft vom Jahre 1030. <i>F. X. Kraus</i>	50
Hasse, C. Kunststudien. 5. Heft. <i>v. Tschudi</i>	287
Havard, Henry. Michiel van Mierevelt et son gendre. <i>Corn. Hofstede de Groot</i>	297
Heitz, P. Die Zierinitialen in den Drucken des Thomas Anshelm. <i>G. v. Térey</i>	225
Herzog, H. Der Gänsefuss der Sibylle. <i>F. X. Kraus</i>	69
Hettner, Felix. Die römischen Steindenkmäler des Provinzialmuseums zu Trier, mit Anschluss der Neumagener Monumente. <i>F. X. Kraus</i> . . .	65
Hildebrand. Das Problem der Form. <i>W. v. S.</i>	46
Hirth, Georg und Rich. Muther. Meister-Holzschnitte aus vier Jahrhunderten. <i>P. K.</i>	394
Hymans, Henry. Lucas Vorsterman. <i>W. v. S.</i>	300
Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande. 1892. <i>F. X. Kraus</i>	73
Joseph, D., Die Parochialkirche in Berlin 1694—1894. <i>Cornelius Gurlitt</i> .	278
Kötschau. Barthel Beham und der Meister von Messkirch. <i>W. v. S.</i> . . .	73
Kondakoff, N. Histoire de l'Art Byzantin considéré principalement dans les Miniatures. Ed. française. II. <i>F. X. Kraus</i>	62
Kristeller, Dr. Paul. Die italienischen Buchdrucker- und Verleger-Zeichen bis 1525. <i>H. U.</i>	223
Lanciani, Rodolphus. Forma urbis Romae. <i>F. X. Kraus</i>	54
Lange, K. und F. Fuhse. Dürer's schriftlicher Nachlass. <i>J. S.</i>	469
Le Blant, Edmont. Les Sentences contre les Martyres. <i>F. X. Kraus</i> . . .	58
» » Nouveau Recueil des Inscriptions chrétiennes de la Gaule antérieures au VIII ^e siècle. <i>F. X. Kraus</i>	58
Leutz, Ludwig und A. v. Oechelhäuser. Die mittelalterlichen Wandgemälde im Grossherzogthum Baden. Band I. <i>Adolph Goldschmidt</i> .	386
Lévêque, Eugène. Iconographie des Fables de La Fontaine, La Motte, Dorat, Florian. <i>J. S.</i>	301

	Seite
Lippmann, Friedrich. Der Kupferstich. <i>Hans W. Singer</i>	165
» » Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen. <i>M. Lehrs</i>	297
Lockhart, Will. The Chasuble. <i>F. X. Kraus</i>	62
Lutsch, Hans. Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien. <i>Julius Kohte</i>	476
Mélanges d'archéologie et d'histoire. 1892. 1893. <i>F. X. Kraus</i>	61
Meyer, G. A. Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts. <i>H. Semper</i> .	147
Meyer-Altona, Ernst. Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil. <i>Vöge</i>	281
Michel, Emile. Rembrandt, sa vie, son œuvre et son temps. <i>W. v. Seidlitz</i>	216
Minasi, P. Ignazio. La Dottrina del Signore pei dodici Apostoli bandita alle genti, detta la Dottrina dei Dodici Apostoli. <i>F. X. Kraus</i>	55
Molmenti, P. Carpaccio, son temps et son œuvre. <i>H. U.</i>	164
Müntz, Eug. Notes sur les mosaïques chrét. de l'Italie. IX. <i>F. X. Kraus</i>	59
» » La mosaïque chrét. pendant les premiers siècles. <i>F. X. Kraus</i>	59
» » Les Légendes de Moyen-âge dans l'Art de la Renaissance. <i>F. X. Kraus</i>	59
Musaici cristiani. Lieferung XXIII. <i>F. X. Kraus</i>	51
Poinsignon. Der Todtentanz in der St. Michaelscapelle auf dem alten Friedhof zu Freiburg i. B. <i>F. X. Kraus</i>	68
Pollard, Alfred W. Books about books. <i>P. K.</i>	222
Reiber, F. Küchenzettel und Regeln eines Strassburger Frauenklosters des XVI. Jahrhunderts. <i>G. v. Térey</i>	227
Revue archéologique. 1891. <i>F. X. Kraus</i>	61
Revue de l'Art chrétien. 1892. <i>F. X. Kraus</i>	61
Ricci, Corrado. Monumenti Ravennati. Il Battistero di S. Giovanni in Fonte. <i>F. X. Kraus</i>	56
Rivoli, Duc de. Études sur l'art de la gravure sur bois à Venise. Les missels imprimés à Venise de 1481 à 1600. <i>P. K.</i>	393
Römische Quartalschrift für christliche Alterthumskunde und für Kirchen- geschichte. <i>F. X. Kraus</i>	64
Rossi, G. B. de. Collare di servo fuggitivo novellamente scoperto. <i>F. X. Kraus</i>	51
» » Panorama circolare di Roma delineato nel 1534 da Martino Heemskerck. <i>F. X. Kraus</i>	51
» » Iscrizione in scrittura e lingua Nabatea trovata in Madaba. <i>F. X. Kraus</i>	51
» » Incrementi del Museo cristiano della Biblioteca Vaticana durante il Pontificato di Leone XIII. <i>F. X. Kraus</i>	51
Ruland, C. Die Apostelköpfe zu Lionardo da Vinci's Abendmahl. <i>Henry Thode</i>	214
Saintenoy. Prolegomènes à l'Etude de la filiation des formes des fonts baptismaux depuis les baptistères jusqu'au XVI ^e siècle. <i>F. X. Kraus</i> .	61
Sant' Ambrogio, Diego. Intorno alla Basilica di S. Ambrogio in Milano. <i>C. v. F.</i>	376
Schlecht, Jos. Die ältesten Darstellungen der hl. Waldburga. <i>F. X. Kraus</i>	68
Schlösser, Julius von. Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst. <i>Th. v. Fr.</i>	448
Schmarsow, A. Das Wesen der architektonischen Schöpfung. <i>H. Wölfflin</i>	141

	Seite
Schmid, Heinrich Alfred. Matthias Grünewald. <i>Max J. Friedländer</i>	471
Schwenke, P. und K. Lange. Die Silberbibliothek Herzog Albrecht's von Preussen und seiner Gemahlin Anna Maria. <i>Hermann Ehrenberg</i>	397
Seitz, Fritz. San Francesco in Rimini. <i>C. v. Fabriczy</i>	204
Sepp, J. Die Religion der alten Deutschen und ihr Fortbestand in Volks- sagen, Aufzügen und Festbräuchen bis zur Gegenwart. <i>F. X. Kraus</i>	69
Shahan, Thom. The Blessed Virgin in the Catacombs. <i>F. X. Kraus</i>	62
Sokolowski, Maria. Les miniatures ital. de la bibl. Jagellonne et le livre d'heures français de la bibl. de Dzików. <i>F. X. Kraus</i>	63
Sommerwerk, Wilhelm, gen. Jacobi. Der hl. Bernard von Hildes- heim als Bischof, Fürst und Künstler. <i>F. X. Kraus</i>	70
Spaventi, Silv. Marco. Vittore Pisano, detto Pisanello. <i>C. v. Fabriczy</i>	452
Sponsel, Jean Louis. Die Frauenkirche zu Dresden. <i>Cornelius Gurlitt</i>	278
Steinmann, E. Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei im Abendlande vom 5. bis zum 11. Jahrhundert. <i>F. X. Kraus</i>	68
Sulze, Dr. E. Die Dreikönigskirche zu Dresden. <i>Cornelius Gurlitt</i>	278
Térey. Die Handzeichnung des Hans Baldung, gen. Grien. <i>v. T.</i>	74
Térey, G. von. Verzeichniss der Gemälde von Hans Baldung Grien. <i>Heinrich Alfred Schmid</i>	293
Thalhofer, Valentin. Handbuch der katholischen Liturgik. <i>F. X. Kraus</i>	69
Trenta, Giorgio. La tomba di Arrigo VII imperatore. <i>C. v. F.</i>	384
Ulmann, Hermann. Sandro Botticelli. <i>H. Thode</i>	456
Varnhagen, Hermann. Ueber die Miniaturen in vier französischen Hand- schriften des 15. und 16. Jahrhunderts auf den Bibliotheken in Erlangen, Maihingen und Berlin. <i>J. S.</i>	388
Venturi, A. Il Museo e la Galleria Borghese. <i>Hermann Ulmann</i>	157
Waldstein, Graf. Die Bilderreste des Wigalois-Cyclus zu Runkelstein. <i>F. X. Kraus</i>	68
Walz, M. Garel von dem Blühenden Thal. <i>F. X. Kraus</i>	68
Wauters, A. J. Sept études pour servir à l'histoire de Hans Memling. <i>v. Tschudi</i>	282
Wickhoff, Frz. Die Ornamente eines altchristlichen Codex der Hofbiblio- thek. <i>F. X. Kraus</i>	65
Wilpert, Jos. Die gottgeweihten Jungfrauen in den ersten Jahrhunderten der Kirche. <i>F. X. Kraus</i>	64
Wintterlin, Dr. August. Württembergische Künstler in Lebensbildern. <i>W. Schmidt</i>	449
Woermann, Karl. Was uns die Kunstgeschichte lehrt. <i>O.</i>	199
Yriarte, Ch. Journal d'un sculpteur florentin du XV ^e siècle. <i>B.</i>	385
Zeitschrift für christliche Kunst. 1892. <i>F. X. Kraus</i>	72

Museen und Sammlungen.

Metz, Stadtbibliothek. Sammlung Freiherr von Salis. <i>G. v. Térey</i>	76
Die Malcolm-Sammlung von Zeichnungen alter Meister im British Museum. <i>Lionel Cust</i>	169
Neue Erwerbungen des Rijksmuseums	234
Photographien nach Bildern holländischer Sammlungen	234
Der neue Van Dyck des Brüsseler Museums. <i>Henry Hymans</i>	310
Die Malerschule und die Gemäldesammlung der Stadt Antwerpen. <i>Henry Hymans</i>	399

	Seite
Florenz: Neu aufgedeckte Fresken. Aus den Uffizien. <i>H. U.</i>	484
Aus den K. Museen zu Berlin	486

A u s s t e l l u n g e n .

Die 25. Winterausstellung der Londoner Royal Academy. <i>Corn. Hofstede de Groot</i>	169
Die Ausstellung italienischer Renaissancewerke in der New Gallery in London. <i>J. P. Richter</i>	235
Ausstellung in Utrecht	242
Ausstellung in Mitau	243
Burlington Fine Arts Club. London. <i>Fritz Harck</i>	312
The fair Women in den Graffton Galleries. <i>Hermann Ulmann</i>	319
Die Ausstellung der Malcolm-Sammlung im British Museum. <i>Hermann Ulmann</i>	322
Ausstellung älterer Gemälde in Utrecht.	
1. Die Bilder des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrh. <i>Max J. Friedländer</i>	402
2. Die Bilder der Blüthezeit der holländischen Malerei. <i>A. Bredius</i>	407
Oesterreichisches Museum, Wien	419
Photographische Reproduktionen der in der New Gallery 1894 aus englischem Privatbesitz ausgestellten italienischen Bilder. <i>Hermann Ulmann</i>	489

V e r s t e i g e r u n g e n .

Versteigerung der Galerie Eduard Houben. <i>v. T.</i>	173
Versteigerung der Sammlung des Herzogs von Verdura. <i>v. T.</i>	243
Versteigerung der Gemäldegalerie des Pedro Añes (Barcelona). <i>v. T.</i>	245
Versteigerung der Sammlung Gatterburg-Morosini in Venedig. <i>B.</i>	246
Versteigerungen in Paris und London. <i>B.</i>	246
Versteigerung der Sammlung von Clavé-Bouhaben. <i>M. J. F.</i>	327
Versteigerung der Adrian Hope-Sammlung in London. <i>J. P. Richter</i>	331
Versteigerung der Sammlung des Hofantiquars J. A. Lewy. <i>F.</i>	420
Versteigerung der Sammlung Henri Baudot in Dijon. <i>Paul Leprieux</i>	495

M i t t h e i l u n g e n ü b e r n e u e F o r s c h u n g e n .

Ueber die Statue des hl. Ludwig von Donatello. <i>C. v. F.</i>	78
Guglielmo Bergamasco. <i>C. v. F.</i>	79
Zur Biographie des Veroneser Malers Giollino. <i>C. v. F.</i>	81
Zu Van Dyck. <i>Edmund Braun</i>	82
Forschungen zur holländischen Kunstgeschichte. <i>C. Hofstede de Groot</i>	82
Wiederaufgefundene Kunstwerke in der Umgebung von Mailand. <i>C. v. F.</i>	248
Der Votivaltar Tarchetta im Dom zu Mailand. <i>C. v. F.</i>	249
Ueber den ersten Baumeister des Mailänder Castells. <i>C. v. F.</i>	251
Ambrogio de Predis. <i>C. v. F.</i>	252
S. Maria l'Incoronata in Lodi. <i>C. v. F.</i>	254
Ein Bildniss Michelangelo's. <i>C. v. F.</i>	333
Ein wiederaufgefundenes Werk von Francesco di Simone Ferrucci. <i>C. v. F.</i>	334
Zur holländischen Kunstforschung. <i>C. Hofstede de Groot</i>	335
Ein Holzschnitt nach Jost Amman	499
Von dem Hans Daucher'schen Relief »Drei gut Christen«.	499
Die Sanct Kilianscapelle in Wertheim am Main. <i>Franz Jacob Schmitt</i>	499

Bibliographie. Von <i>Ferdinand Laban</i> . S. I—XLI, XLIII—LXIV, LXV— LXXXVIII.	
---	--

Hubert Janitschek.

Ein Nachruf an Hubert Janitschek wird wohl nirgends ein lebhafteres Echo finden, als bei den Lesern dieser Zeitschrift. Wenn auch nicht ihre Begründung, so doch ihre Wiedererweckung nach langem Schlaf und fünfzehn Jahre frischen fruchtbringenden Gedeihens sind mit seinem Namen verknüpft. Fünfzehn beste Lebensjahre hat Janitschek in nie ermattender Thätigkeit diesem Unternehmen gewidmet und ihm seine Stellung geschaffen und behauptet als Organ der ernsten historischen Forschung zwischen anderen Blättern, die gleichzeitig der Kunst des Tages huldigend auf einen grösseren Leserkreis rechnen konnten, oder die, mit reicheren Mitteln arbeitend, dem Kunstgelehrten das kaum zu entbehrende Abbildungsmaterial zur Verfügung stellten. Noch auf dem Todtenbette hat ihn die Sorge um dasselbe nicht verlassen. Es wäre ihm ein Trost gewesen, zu wissen, dass diese mit so aufopferungsvoller Energie ausgestaltete Schöpfung in ihren festen Grundformen bestehen bleibt. Kleine Aenderungen hätte er wohl selbst vorgenommen, würde sich ihm der äussere Anlass geboten haben. Diese Aenderungen bedeuten eine Verengerung und eine Ausdehnung.

So lebhaft hat sich die Thätigkeit auf dem Gebiet der neueren Kunstgeschichte gestaltet, dass das Gastrecht, das der Archäologie bisher gewährt, in der letzten Zeit allerdings nur selten in Anspruch genommen wurde, fernerhin nicht aufrecht zu erhalten ist. Von höchster Wichtigkeit dagegen erscheint es, von dieser einen Stelle aus einen Ueberblick zu gewinnen über das weite Bereich des Kunstmarktes, wie über den immer mehr in die Breite gehenden Betrieb der kunstgeschichtlichen Forschung. Eine den neuen litterarischen Erscheinungen möglichst rasch auf dem Fuss folgende Berichterstattung und die Protokollirung der in den verschiedensten Zeitschriften verstreuten Forschungsergebnisse wird der letzteren Absicht dienen. Die erstere soll erreicht werden durch genaue Mittheilungen über die Wanderungen und Schicksale der Kunstwerke, sei es, dass sie in Museen oder grösseren Sammlungen ein bleibendes Unterkommen finden oder plötzlich in Ausstellungen und Versteigerungen auftauchen, um eben so rasch wieder zu verschwinden.

In diesem Geiste das Werk Janitscheks fortzuführen ist eine ehrenvolle aber sicher keine leichte Aufgabe. Sie erfordert nicht nur die volle Hingabe

derer, die die unmittelbare Leitung übernommen, auch alle jene ruft sie auf, die in dem Bestand einer streng wissenschaftlichen, an keinen besonderen Interessenkreis gebundenen Zeitschrift ein Mittel zur Förderung der kunstgeschichtlichen Disziplin erblicken.

Janitschek war geboren am 30. October 1846 zu Troppau in Oesterreichisch Schlesien. Dort hat er auch das Gymnasium besucht. Zur Universität zog er aber nach Süden, in das lieblich gelegene Graz. Er studirte Geschichte und Philosophie, vor allem Aesthetik. Sein lebhafter Sinn für Poesie brachte ihn in Beziehung zu dem steirischen Volksdichter Rosegger, mit dem ihn dauernde Freundschaft verband. Werke der bildenden Kunst traten ihm aber wohl nirgends vor Augen und für einen Lehrstuhl der Kunstgeschichte war dazumal in Graz noch kein Platz.

Als Janitschek im Jahr 1874 promovirte, so geschah das ohne die Weihen der kunsthistorischen Methode und als er das erste Mal in die Weite wanderte, da war es noch nicht Brauch, zwischen zwei Scheuklappen schnurstracks auf das Thema der Doktordissertation loszusteuern, ohne nach links und rechts auf die zur Seite des Weges blühenden Wiesen zu blicken. Ja gerade der Blütenreichthum, in den ihn seine erste Fahrt über die Alpen, die er Krankheits halber unternehmen musste, mitten hinein brachte, entschied über seinen Lebensberuf. So unvorbereitet und mächtig ihn nun die Kunst ergreift, so wenig ist er zunächst im Stande ihre Anregungen planmässig zu verarbeiten. Es ist bezeichnend, dass seine erste Arbeit die er auf italienischem Boden niederschreibt, den Titel trägt: Deutsche Kunst und deutsche Künstler in Rom. Er steht noch ganz auf ästhetischem, nicht auf historischem Standpunkt. Sein lebhaftes Schönheitsgefühl wird in erster Linie von den unmittelbar verständlichen Erscheinungen der modernen Kunst ausgelöst, und er benützt die Gelegenheit, sein ästhetisches Glaubensbekenntniss mit dem Feuer einer enthusiastischen Natur darzulegen. Man darf freilich nicht vergessen, dass damals Henneberg und Dreber in Rom wirkten. Der Charakteristik des Letzteren widmet er dann noch eine besondere Studie.

Auch die nächsten, eigentlich kunsthistorischen Arbeiten sind reine Gelegenheitsschriften. Ein Aufenthalt in Sizilien lässt ihn sich mit der palermitaner Malerei der Renaissancezeit beschäftigen. Das sterile Thema versagt aber rasch seine Anregung; über den ersten Anlauf, die Charakteristik Antonio Crescenzo's und seine Schule, ist er nicht hinausgekommen. Die Centenarfeier von Michelangelo's Tod in Florenz giebt den Anlass zu mehreren Studien, einer zusammenfassenden Schilderung des Lebensganges des Meisters und einer eingehenden kritischen Prüfung der zahlreichen Festschriften.

Mittlerweilen hatten zwei Elemente, ein Mann und ein Buch, in sein Leben eingegriffen und sein Streben in ganz bestimmte Bahnen gelenkt. Das Buch war Burckhardt's Cultur der Renaissance, der Mann hiess Eitelberger. In hohem Maasse besass Eitelberger die Gabe Jeden der in seinen Bannkreis kam für die Aufgaben die ihn selbst bewegten zu interessiren. Das bewusste Wollen einer starken Persönlichkeit strömte von ihm aus und zwang jede Thätigkeit in den Dienst seiner stets selbstlosen, aber immer auf einen prak-

tischen Zweck abzielenden Pläne. Was Janitschek diesem Mann verdankt, hat er mit warmen Worten in dem ihm gewidmeten Nekrolog ausgesprochen. Seit wenigen Jahren hatte Eitelberger mit der Herausgabe der Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance begonnen. Er bestimmte seinen jungen Freund Leo Baptista Alberti's Schriften hierfür zu bearbeiten. Ein Bändchen, die kleinen kunsttheoretischen Abhandlungen enthaltend, erschien im Jahre 1877, der sorgfältig revidirte Urtext mit Uebersetzung und eingehenden Erläuterungen und Excursen. Später sollte eine neue Ausgabe von Alberti's Hauptwerk *De re aedificatoria* folgen. Wie ihm schon bei den Erklärungen zum Tractat über die Malerei in allen schwierigen Fragen, besonders der perspektivischen Konstruktionen, der in Rom lebende treffliche Kenner italienischer Kunst und ihrer Theoretiker, der Maler H. Ludwig an die Hand gegangen war, so wollte sich Janitschek auch zur Bearbeitung der Bücher über die Baukunst mit einem Architekten verbinden. Vor allem aber hatte es ihm die mächtige Persönlichkeit dieses Universalmenschen der Frührenaissance angethan; er beabsichtigte, wie er selbst schreibt, ein für alle Gebildeten lesbares biographisches Denkmal des grossen Vorläufers Lionardo's zu schaffen. Die vier Jahre seines italienischen Aufenthaltes hatte er fast ausschliesslich der Sammlung von Material hierzu gewidmet. Die Ausarbeitung verzögert sich indess. Nur im Jahre 1883 veröffentlicht er im Repertorium seine Albertistudien, in denen er Stellung zu der mittlerweile erschienenen einschlägigen Litteratur nimmt. Andere Aufgaben die seine Thätigkeit aufs äusserste in Anspruch nehmen, lassen den Plan für lange Zeit in den Hintergrund treten. Aufgegeben aber hatte er ihn nie und als er sich demselben mit neuen Kräften zuwenden wollte, ereilte ihn der Tod. Dass sich die mit unermüdlichem Fleiss zusammengetragenen Bausteine, die jetzt als *membra disjecta* in seinem Nachlasse ruhen, nicht zum Kunstwerk zusammenfügen durften, ist auf's tiefste zu beklagen. Denn ein Kunstwerk hätte Janitschek geschaffen, so gewagt es erscheinen mag, über ein ungeschriebenes Buch ein Urtheil abzugeben. Kein anderer Stoff »lag« ihm in gleicher Weise und an keinen trat er so wohlausgerüstet heran. Was seine Studien nach dieser Richtung gedrängt hatte, war eben die Bekanntschaft mit Burckhardt's *Cultur der Renaissance*. Von diesem Buch geht eine so starke Anregung aus, weil es überall hohe Gesichtspunkte bietet und mit seinen Gedankenblitzen plötzlich ein scharfes Licht über grosse Gebiete wirft und der Einzelforschung die Bahn weist. Diesen Wegweisungen folgte Janitschek in rastloser, stets die Quellen aufsuchender Arbeit. Sein Forschen war auf die Erkenntniss all jener Mächte gerichtet, aus deren Zusammenwirken die eigenthümliche Renaissancebildung erwuchs. Auch die Kunst betrachtete er zunächst nur von dieser Seite, wenn schon als die werthvollste Aeusserung des Volksgeistes. Er verkennt keineswegs den Werth der Stilakribie und die grundlegende Bedeutung der Arbeit des kennerhaft gebildeten Forschers für die Umgrenzung der Künstlerindividualität und die Schilderung des internen Entwicklungsganges der Kunst. Aber seine philosophische Anlage und Schulung treibt ihn immer wieder zu einer Betrachtungsweise in der die culturellen und

ästhetischen Gesichtspunkte obenan stehen. Es ist leicht begreiflich, dass einer solchen Geistesstimmung eine Erscheinung wie Alberti in hohem Grade sympathisch sein musste, in dem sich zu dem encyclopädischen Wissen der humanistischen Gelehrsamkeit eine nach dem Ideal des Quattrocento allseitig ausgebildete Persönlichkeit gesellte und der weniger eine produktive Künstlernatur als Litterat und Aesthetiker war.

Ich zweifle nicht, dass es Janitschek gelungen wäre, seinen Helden als lebendigen Träger der Renaissancecultur hinzustellen. Ihm fehlte nicht die poetische Intuition die das historische Präparat mit warm pulsirendem Blut durchströmt und seine Gestaltungskraft wurde von einer Sprache unterstützt, die nervöse Beweglichkeit mit plastischer Ausdrucksfähigkeit vereinigt.

Ein Nebenprodukt dieser Studien war das feinsinnige Büchlein: Die Gesellschaft der Renaissance in Italien und die Kunst. In der Wahl des Gegenstandes und der Behandlungsweise sichtbar von Burckhardt beeinflusst, geht er in umfassender Heranziehung der Quellen doch einen guten Schritt weiter. Das erste Kapitel giebt eine Schilderung der geistigen Strömungen, des allgemeinen Bildungsmilieus, in dem sich das künstlerische Schaffen vollziehen soll. Die unmittelbaren Bedingungen desselben, die speciell künstlerische Erziehung, sucht das folgende Kapitel darzulegen. Im dritten Kapitel wird das Verhältniss der Frauen zur Kunst behandelt. Der Sturz der mönchs-theologischen Anschauungen, die sich unter der Einwirkung griechisch-römischer Litteratur und Kunst vollzog, schuf da ganz neue Grundlagen. Die Anerkennung der geistigen Ebenbürtigkeit der Frau bringt zu den Anforderungen der Geniessenden ein neues Element ästhetischer Feinsinnigkeit, das der schaffende Künstler nicht unberücksichtigt lassen kann. Zugleich öffnet sich diesem das Auge, hier für die Anmuth und Lebhaftigkeit ihres Wesens, dort für die Pracht ihrer Erscheinung. Wiederholt ist Janitschek auf diese Seite der Renaissancebewegung zurückgekommen, in den Aufsätzen »Die Frauenbewegung im Renaissancezeitalter«, »Die Frauen in der venezianischen Malerei«, »Das weibliche Schönheitsideal der Renaissancezeit in Italien«. Im Schlusskapitel über das Mäcenatenthum des Staates und der Privaten wird die materielle Förderung, die der Kunst zu Theil wurde, nachgewiesen. 1879 erschien das Büchlein. Es war aber nur eine erweiterte, mit reichen Quellennachweisen versehene Fassung von vier im Wintersemester 1877—78 am österreichischen Museum in Wien gehaltenen Vorträgen. An dieses junge Institut, das zwar dem Kunsthandwerk gewidmet war, durch Eitelbergers Persönlichkeit aber eine lebendigere Anziehungskraft auf den kunsthistorischen Nachwuchs ausübte, als irgend eine der anderen um so viel reicheren Wiener Sammlungen, war Janitschek im Jahre 1877 als Kustos berufen worden. Hier sollte seine historische und theoretische Ausbildung durch Einblicke in die Kunstpraxis vervollständigt werden. Aber es lag nicht in seinem noch im Sinne seines Gönners, dass er sich als Beamter eines kunstgewerblichen Museums festankere. Lebhaft drängte es ihn nach der akademischen Laufbahn und Eitelberger hat durch seinen Rath und seinen Einfluss nicht wenig zu dem raschen Fortschreiten auf derselben beigetragen. 1878 habilitirte

sich Janitschek in Wien und schon im October des folgenden Jahres erhielt er einen Ruf als ausserordentlicher Professor an die Universität Prag. Es war die Zeit, da sich der Nationalitätenhader auch der Hochschule bemächtigt hatte und dann bald zur Scheidung derselben in eine tschechische und deutsche Anstalt führte. Sein Vorgänger Woltmann hatte durch sein streitbares, rücksichtsloses Naturell nur zur Verschärfung der Gegensätze beigetragen und Janitschek's Stellung wurde dadurch nicht erleichtert, dass er als Träger eines tschechischen Namens leidenschaftlicher Parteigänger des Deutschthums war. So folgte er denn mit Freuden, trotzdem er mittlerweile Ordinarius geworden, dem Ruf an die Strassburger Universität auf den durch Woltmanns Tod erledigten Lehrstuhl, als zweiter Nachfolger Anton Springers.

Das Hinscheiden seines Freundes hatte ihm aber auch eine erhöhte Arbeitslast eingebracht. Die Redaktion des Repertoriums, die er gemeinsam mit ihm übernommen, ruhte nun allein auf seinen Schultern. Ausserdem vollendete er auf Woltmann's Wunsch in dessen Geschichte der Malerei das Kapitel über die venezianischen Quattrocentisten und schrieb das Kapitel über die Schulen von Bologna und Ferrara.

So ist es nicht zu verwundern, dass in diesen ersten Jahren eines ungewohnten Lehrberufs Janitschek's Forscherthätigkeit einigermaßen nachlässt. Er zehrt im wesentlichen noch von den Ergebnissen seiner italienischen Studienzeit. Im Jahre 1879 beschliesst er seine Beiträge zu Dohme's Sammelwerk für das er die Biographien Andrea's del Sarto, der Bellini, von Tintoretto, Paolo Veronese und den bologneser Eklektikern gearbeitet hatte. Ausserdem publicirt er im Repertorium: »Einige Randglossen des Agostino Carracci«, »Ein Hofpoet Leo X. über Künstler und Kunst«, »Kunstgeschichtliche Notizen aus dem Diarium des Landuccio«, »Das Kapitolinische Theater vom Jahre 1513«. Am Schluss dieser Reihe stehen die schon oben erwähnten Albertistudien.

Unterdessen war eine Aufgabe an Janitschek herangetreten, zu deren Lösung er den vollen Einsatz seiner Kräfte benöthigte und die ihn zugleich in ein Forschungsgebiet zwang das ihm bisher völlig fremd gewesen und zu einer Forschungsweise, für die er nur unvollkommen vorbereitet war. Der nationale Zug der die deutsche Kunstgeschichtsschreibung ergriffen hatte, die auf die Hebung der heimatlichen Schätze gerichtete Tendenz liess sich nicht verkennen. Aber es war ein Verlegereinfall, an den Beginn dieser Bewegung ein Werk zu setzen, das nur als Abschluss und Erfüllung derselben motivirt gewesen wäre. Eine Geschichte der deutschen Kunst fand einen überaus ungleichmässig vorbereiteten Boden. Neben Stellen, die schon reiche Ernte getragen hatten lagen andere, die noch von keiner Pflugschar gestreift waren. Ursprünglich war denn wohl auch eine populäre Darstellung geplant, die nicht mehr zu thun gehabt hätte, als die Resultate der bisherigen Forschung dem grossen Publikum mundgerecht zu machen. Man wandte sich aber an Gelehrte, die gewohnt waren, im eigenen Rüstzeug aufzutreten und nöthigte sie doch, in der Frist von wenigen Jahren zu leisten, was wohl die Aufgabe eines Lebens ausmachen konnte. Janitschek übernahm es, die Geschichte der deutschen Malerei zu schreiben. Im Jahre 1883 begann er mit der Arbeit

und im Jahre 1890 lag das Werk, das mehr als 600 Seiten umfasst, vollendet vor. Inhaltlich wie formal ist es eine Leistung, der Bewunderung werth, wenn man bedenkt, welch ungeheurer Stoff zu verarbeiten war und welche Schwierigkeiten einer gleichmässig fließenden Darstellung durch die Nothwendigkeit erstanden, historische Erzählung mit Bilderbeschreibung und stilkritischer Auseinandersetzung zu verschmelzen. Die Geschichte der für das Mittelalter ausschlaggebenden Buchmalerei hat er vielfach auf neue Grundlagen gestellt und er wurde nicht müde, das gewaltige Bildermaterial der späteren Zeit immer wieder zu prüfen und sein Auge zur Erkenntniss der Künstlerindividualitäten heranzubilden. Nirgends liess er durch die andrängende Stofffülle die Freiheit seiner Anschauung beirren oder die warme Empfindung für den ästhetischen Gehalt verkümmern. Die Mängel aber des Buches — und diejenigen kennen sie wohl am besten die am bereitesten sind, seine Vorzüge zu würdigen — erscheinen zum nicht geringen Theil durch die Natur der Aufgabe bedingt.

Aus der intensiven Beschäftigung mit der mittelalterlichen Buchillustration erwachsen die im Strassburger Festgruss an Anton Springer 1885 niedergelegten »Zwei Studien zur Geschichte der Karolingischen Malerei.« Dasselbe Stoffgebiet behandelt Janitschek in seinem Beitrag zu der 1889 im Verein mit anderen Gelehrten herausgegebenen Trierer Adahandschrift. In musterhafter Weise legt er hier die Entwicklung der Karolingischen Buchmalerei dar und charakterisirt die verschiedenen Lokalschulen die er als erster nachgewiesen hat. An ein grösseres Publikum wendet er sich mit den Aufsätzen über »Albrecht Dürer« und über »ein Bilderbuch aus dem deutschen Mittelalter«, der Manessehandschrift. 1890 gab er das beschreibende Verzeichniss der städtischen Sammlung von Gemälden alter Meister in Strassburg heraus. Der kleinen, in kurzer Zeit durch Bode's Bemühungen geschaffenen, seiner Obhut anvertrauten Galerie, brachte er lebhaftes Interesse entgegen.

Nach mehr als zehnjähriger Wirksamkeit in Strassburg, folgte Janitschek zu Ostern 1892 einem Rufe nach Leipzig, an Anton Springer's Stelle. Wie er schon in dem Nachruf an den Dahingeschiedenen, dann in dem Anhang zu dessen Selbstbiographie mit begeisterten Worten seine Verdienste um die kunsthistorische Disziplin gepriesen, so nannte er sich in der Antrittsrede mit Stolz einen Schüler Springer's, ob er gleich nie dessen Hörsaal betreten. Mit dieser auch im Druck erschienenen Antrittsvorlesung, in der er das Verhältniss von Dante's Kunstlehre zu Giotto's Kunst behandelt, findet er wieder den Weg in das Lieblingsgebiet seiner jungen Forscherthätigkeit. Und nicht nur hierin kommt er auf seine ersten Lieben zurück: wie er einst mit dem Aufsatz über deutsche Kunst und Künstler in Rom debütirt, so gedachte er jetzt der neuesten deutschen Malerei seit 1850 sich zuzuwenden.

Es fehlte ein charakteristischer Zug in dem Bilde von Janitschek's litterarischer Wirksamkeit ohne den Hinweis auf seine zahlreichen, zumeist im Repertorium und dem litterarischen Centralblatt erschienenen Bücherbesprechungen. Mehr noch als bei der wissenschaftlichen Arbeit tritt hier das Menschliche des Schriftstellers, seine Cultur und sein Charakter zu Tage.

Denn nicht nur die Vertrautheit mit dem Stoff wird gefordert, es gehört auch die Schmiegsamkeit und der gute Wille dazu diesen Stoff aus dem Geist und den Intentionen einer fremden Individualität heraus zu betrachten. Beides besass Janitschek: seine Kritik war eine sachliche und doch persönlich nachempfindende. Das Verdienst erkannte er ebenso freudig an, wie er Mängel und Irrthümer, sofern sie nicht aufdringlicher Unfähigkeit entsprangen, bestimmt aber ohne Schärfe zur Sprache brachte. Tadel wie Anerkennung floss bei ihm aus einem freien, grossen Sinn, für den nichts Kleinliches und für den Tag nur Lebendes existirte.

So war Hubert Janitschek auch als Mensch. Ein starkes metaphysisches Bedürfniss setzte sich bei ihm in eine lebendige, die ganze Persönlichkeit durchdringende Bildung um. Nicht bloss seine wissenschaftliche Tüchtigkeit, auch dieses verfeinerte Wesen das sich Jedem, der ihm nahe trat, warm und rückhaltlos mittheilte, war es was seine zahlreichen Schüler an ihn fesselte. Er ging nicht nur dann in Feiertagskleidern wenn er die Feder zur Hand nahm; sein Bestes gab er gerade im persönlichen Verkehr. Sein unscheinbarer schwächlicher Körper beherbergte eine Feuerseele. Kam ein Thema zur Sprache, das ihm am Herzen lag, so erfasste ihn eine fast nervöse Leidenschaftlichkeit, leicht und eindringlich floss dann die Rede von seinen Lippen, die Augen leuchteten unter der breiten, von einem braunen Haarwald umrahmten Stirn. So erschien er in seinen besten Tagen, in seinen glücklichsten Stunden. Dazwischen dehnten sich lange Strecken der Abspannung und Ermattung über die ihn nur mit eiserner Willenskraft fortgesetzte Arbeit hinüberbrachte. Immer mehr aber ward sein heiteres Naturell, der Zug zur Geselligkeit durch die Sorge um seinen stete Rücksicht heischenden Körper zurückgedrängt. In Leipzig beschränkte sich sein Verkehr beinahe nur auf den Umgang mit seinen Schülern. Als er von den Osterferien aus dem Süden heimkehrte, brachte er statt der gehofften Kräftigung eine ernste Erkältung mit, der seine Widerstandsfähigkeit nicht mehr gewachsen war. Am 21. Juni verschied er, treu gepflegt von seiner Gattin, die er schon im ersten Jahre seines Strassburger Aufenthaltes heimgeführt hatte.

Was Hubert Janitschek geschaffen, bleibt unvergessen. Zwar war es ihm nicht vergönnt, sein Höchstes zu leisten, er musste scheiden ohne die Aufgabe seines Lebens erfüllt zu haben. Aber keinen Arbeitstag, der ihm gegeben, hat er ungenützt verstreichen lassen und wo er angriff, brachte er seiner Wissenschaft neue Förderung. Andere werden hier einsetzen und was er unvollendet liess, zu Ende führen, was aber nicht ersetzt wird, ist diese besondere Mischung von Begabung und Temperament, von Können und Empfinden, von Wissen und Bildung, seine Persönlichkeit. Ihrem Verlust gilt unsre Trauer.

Hugo v. Tschudi.

Robert Dohme.

Mit Robert Dohme ist am 8. November 1893 ein Mann dahingeshieden, dessen Verlust in den Kreisen der Berliner Kunstfreunde und Künstler eine fühlbare Lücke gelassen hat. Das bezieht sich nicht nur auf die wissenschaftliche und amtliche Thätigkeit des Verstorbenen, sondern auf seine ganze liebenswürdige edle und freundschaftsbedürftige Persönlichkeit, durch die er in weiten Kreisen einen tiefgehenden, stets zum Guten und Wahren vermittelnden Einfluss ausübte.

Geboren wurde Robert Dohme am 17. Juni 1845 als Sohn des heutigen Geh. Regierungsrathes und Directors des Hohenzollern-Museums Robert Dohme, und die Thätigkeit des Vaters als vielseitig gebildeten Verwaltungsbeamten im Oberhofmarschallamt lenkte den Sinn des heranwachsenden Knaben früh auf die ihn umgebenden Bauten und Kunstwerke, die dem Kunstsinn der Hohenzollern ihre Entstehung oder Vereinigung verdankten. Diesen Anregungen der Jugend ist es jedenfalls mit zuzuschreiben, dass Dohme als der erste mit in deutschen Landen das Studium der Kunst des 18. Jahrhunderts wieder zu Ehren brachte, dass er namentlich auch einen feinen Sinn für die dekorative Kunst dieser Zeit ausbildete, der seinen vollendetsten Ausdruck in der Gestaltung des eigenen Heims fand.

Der Robert Dohme bei aller idealen Veranlagung eigene praktische Sinn führte ihn zunächst dazu, Architekt werden zu wollen, und in dieser Richtung begann er seine Studien. Der Keim der Krankheit aber, der er 30 Jahre später zum Opfer fallen sollte, veranlasste ihn, sich der beschaulicheren Thätigkeit des Kunsthistorikers zuzuwenden, dessen Arbeiten allerdings auch fast ausschliesslich der Architekturgeschichte gewidmet waren. Durch seine Dissertation über die Kirchen des Cistercienser-Ordens in Deutschland führte sich Dohme im Jahre 1868 vortheilhaft in die Literatur ein; ihren Höhepunkt erreichte seine Thätigkeit auf diesem Gebiete durch die »Geschichte der Deutschen Baukunst«, die einen Theil der bei Grote erschienenen »Geschichte der Deutschen Kunst« bildet. Einer seiner Lieblingspläne war der Gedanke, die Geschichte des Wohnhauses zu schreiben, aber seine stets schwankende Gesundheit liess ihn nicht zum Abschluss der Vorarbeiten gelangen, nur eine anziehende Studie über das englische Haus hat den Weg aus seiner Studirstube in die Oeffentlichkeit gefunden. Einen festen Grund für das Studium der Berliner Architekturgeschichte des 18. Jahrhunderts schuf Dohme in seiner Baugeschichte des Berliner Schlosses, die im Jahre 1876 als Text zu einem Atlas mit Abbildungen des Schlosses bei Seemann in Leipzig erschien; seine Erfahrungen als Architekt vereinigten sich mit seiner genauen Vertrautheit mit jedem Winkel des weitläufigen Gebäudes, um in diesem Labyrinth willkürlich im Lauf der Jahrhunderte

zusammengeschweisster Gebäudetheile den Ariadnefaden nicht zu verlieren. Auch die Kunstschatze, die in den verschiedenen königlichen Schlössern ein bisher wenig beachtetes Dasein führten, wurden von ihm bei Gelegenheit verschiedener Ausstellungen an das Licht gezogen, und seine Arbeiten über Watteau und dessen Schule gewährten einen überraschenden Einblick in diesen ungeahnten Reichthum an Kunstwerken des 18. Jahrhunderts, die Friedrichs des Grossen reger Kunstsinn in seinen Schlössern vereinigt hatte.

Die Liebenswürdigkeit seiner Persönlichkeit und sein organisatorisches Talent liessen Dohme als Leiter grösserer kunstgeschichtlicher Unternehmungen besonders geeignet erscheinen. So hat er das grosse, bei Seemann erschienene Sammelwerk »Kunst und Künstler des Mittelalters und der Neuzeit« herausgegeben, und das Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen ist von seiner Gründung bis zu Dohme's Tode von ihm redigirt worden. Es würde zu weit führen, jede Seite der vielseitigen Thätigkeit Robert Dohme's hier besonders hervorheben zu wollen, die dadurch um so bewundernswerther wird, dass jede Arbeit einem kranken, alle Augenblicke mit dem Tode kämpfenden Körper abgerungen werden musste.

Auch mit der modernen Kunst verband Dohme ein inniges Band, und seine mehrjährige Thätigkeit an der Nationalgalerie gab ihm willkommene Gelegenheit, mit der lebenden Künstlerwelt intime Beziehungen zu unterhalten und zu pflegen. Näher lag aber Dohme's Neigungen die Stellung als Bibliothekar der königl. Hausbibliothek, auch wurde ihm die Verwaltung der Kunstschatze in den königl. Schlössern übertragen. Hier bot sich vielfache Gelegenheit, mit dem kunstsinnigen Kronprinzen, dem späteren Kaiser Friedrich, in nähere Berührung zu treten, denn dem Fürsten wie dem Gelehrten war die Liebe zu der Kunst, insbesondere auch soweit diese Kunst mit der Geschichte der Hohenzollern verknüpft war, das liebste Feld des Studiums und zugleich der Erholung. Während der kurzen Regierungszeit Kaiser Friedrich's wurde Dohme mit dem Titel eines Geh. Regierungsraths zu der Stelle eines Directors im Oberhofmarschallamt berufen, doch zog er sich nach dem Tode des Kaisers in das Privatleben zurück. Alle diese ihn zum Theil tief berührenden Schicksalsschläge vermochten nicht Dohme's Streben nach Thätigkeit und Bethätigung seiner Geistesgaben zu unterdrücken. Mit grosser Befriedigung übernahm er das ihm übertragene Amt eines ersten ständigen Sekretars der Academie der Künste, das ihm Gelegenheit bot, seine reichen Erfahrungen und seine vielseitig gebildete ausgleichende Persönlichkeit in dankbarster Weise dem Institute zur Verfügung zu stellen. Diese naturgemäss nur in kleinem Kreise gewürdigte Thätigkeit gewährte ihm eine solche selbstlose Freude, dass er sich wie ein nach stürmischer Seefahrt in den Hafen eingelaufener Seefahrer vorkommen konnte, der von neuer geschützter Thätigkeit aus mit Resignation und doch mit Dankbarkeit auf sein unruhiges Leben zurückblickt. Es war Robert Dohme nicht beschieden, lange die Freude an seiner Thätigkeit zu geniessen; die tückische Krankheit, die ihn seit seiner Jugend verfolgte, zwang ihn zu einer längeren Erholungsreise nach dem Süden, bei der er in einer Heilanstalt in Konstanz seinen Leiden erlag.

Paul Seidel.

Das Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna.

Von **Franz Wickhoff.**

Die Gegenstände der monumentalen Mosaikmalerei in den altchristlichen Kirchen sind wenige, die Abwechslung in ihrer Behandlung beschränkt, und das Einzelne wird bald, nachdem sich schon im 5. Jahrhundert ein gewisser *Cyclus* gefestigt hatte, im Kirchenraume an bestimmte Stellen gebunden. Der Osten und der Westen zeigen in den ersten Jahrhunderten keine erheblichen Verschiedenheiten. Während sich nun in der lateinischen Hälfte des alten Reiches die altchristliche Kunstübung bis tief ins Mittelalter hinein fortsetzt, der Zuwachs an Gegenständen und Motiven durch lange Zeiten gering ist, treffen wir in der Kunst des Ostens, der sogenannten byzantinischen Kunst, den altchristlichen Bilderkreis zwar auch im Mittelalter noch an, aber nur dessen Grundelemente haben sich erhalten, sonst ist der *Cyclus* in sich verschoben, tritt in den Gebäuden anders vertheilt auf, und gegen den abendländischen erscheint er mächtig angeschwollen, so dass der Zuwachs die alten Bestandtheile überwuchert. Wollen wir uns aber die Entstehung dieses monumentalen *Cyclus* der griechischen Kirche, der sich ja in seinem Wesen bis auf den heutigen Tag wenig verändert erhalten hat, zu erklären suchen, so stehen wir vor noch grösseren Schwierigkeiten, als sie uns die Erklärung der parallel im Abendlande sich entwickelnden romanischen Kunst bietet, weil im Oriente die datirbaren Ueberreste der monumentalen Malerei noch geringer an Zahl sind, und auch die miniirten *Codices* für diesen Verlust nicht hinreichenden Ersatz bieten. Der einzige Weg, auf dem man der Geschichte dieser Entwicklung nahe kommen könnte, scheint mir der zu sein, zu untersuchen, wie alt die einzelnen Compositionen sind, aus denen sich der Zuwachs zusammensetzt. Die Vermuthung liegt nahe, es möchten sich die einzelnen Compositionen, die nun in der byzantinischen Kunst die Kirchen schmücken, zum Theil wenigstens schon früher in anderem Zusammenhange entwickelt haben und schon vollständig ausgebildet erst zu ihrer gegenwärtigen Bestimmung in den *Cyclus* aufgenommen worden sein.

Das älteste Beispiel, wodurch sich diese Vermuthung beweisen lässt, bietet das Speisezimmer des Bischofs Neon von Ravenna, von dem uns Agnellus in seinem Buche von den Bischöfen der ravennatischen Kirche eine eingehende Beschreibung gegeben hat¹⁾. Neon leitete die Kirche von Ravenna

¹⁾ Agnelli qui et Andreas liber pontificalis ecclesiae ravennatis ed Dr. O. Holder-Egger. M. G., SS. rer. long., p. 292 f.

am Beginne der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, es ist ein Brief des Papstes Leon an ihn vom 24. October 458 erhalten²⁾. Er baute das Speisezimmer im bischöflichen Palaste vom Grunde aus und vollendete es bis zur letzten Ausschmückung. Es wurde *Quinque agubitas* genannt. Garrucci erklärt den Namen richtig durch die Annahme, dass in diesem Speisezimmer fünf Lagerstätten für den Bischof und die mit ihm speisenden Geistlichen aufgestellt waren³⁾. Es war nach Agnellus' Beschreibung auf rechteckigem Grundrisse aufgebaut. Zwei der Wände, die sich gegenüber lagen, waren mit prächtigen Fenstern durchbrochen. Es müssen die Schmalseiten (*frontes*) gewesen sein, denn Agnellus sagt, dass sich eine der Langwände (*parietes*) auf der Kirchenseite befand. Da wären also Fenster unnütz gewesen, weil ihnen das Licht durch die Basilica, es war die Basilica Ursiana, wäre entzogen worden. Wir dürfen also annehmen, das Speisezimmer, dessen eine Wand der Kirche parallel lief, sei auch wie diese orientirt gewesen, nämlich der Bischofssitz habe im Osten gestanden, die untere Schmalseite (*ex una porte frontis inferius triclinii*) habe gegen Westen gesehen. Die Angabe, die der Kirche gegenüber befindliche Wand sei gegen den Fluss zu gelegen, lässt sich bei den heute vollständig veränderten topographischen Verhältnissen nicht mehr verwenden. Der Boden war aus verschiedenfarbigen Steinen zusammengesetzt, die Wände bemalt. Und zwar an der Wand gegen die Kirche war die Geschichte jenes Psalmes, »den wir täglich singen,« wie Agnellus sagt, *Laudate Dominum de caelis*, es ist der 148, verbunden mit der Sündfluth dargestellt, an der gegenüber befindlichen die wunderbare Brodvermehrung, an der unteren Schmalwand die Erschaffung der Welt, mit Versen darunter, die Agnellus mittheilt, und an der oberen Schmalwand endlich die Geschichte des Apostels Petrus, ebenfalls mit erklärenden Versen⁴⁾. Die ununterbrochenen Langwände zeigten also je ein grosses Bild⁵⁾, an den Schmalwänden waren, wie aus den untergeschriebenen Versen hervorgeht, je mehrere unter sich durch historischen

²⁾ Vergl. O. Holder-Egger a. a. O. p. 292, Anm. 1. — E. Steinmann, *Die Tituli und kirchliche Wandmalerei im Abendlande* (Beiträge zur Kunstgesch., N. F., XIX), Leipzig 1892, hat das übersehen und setzt Neon mit den älteren Commentatoren des Agnellus in eine frühere Zeit.

³⁾ Raffael Garrucci, *Storia dell' arte christiana* I, p. 11.

⁴⁾ *Ex utraque parte triclinii fenestras mirificas struxit, ibique pavimenta triclinii diversis lapidibus ornare praecepit. Istoriam psalmi, quam cotidie cantamus, id est »Laudate Dominum de caelis«, uno cum cathaclismo in pariete, parte ecclesia, pingere iussit; et in alio pariete, qui super amnem posito, exornari coloribus fecit istoriam domini nostri Jesu Christi, quando de quinque panibus et duobus piscibus tot milia, ut legimus, homines sativit. Ex una autem parte frontis inferius triclinii mundi fabricam comptitavit, in qua versus descriptos hexametros cotidie legimus ita: — —*

Et in alia fronte depicta istoria Petri apostoli, subscriptique sunt versus metricos: (Agnellus ed. HE p. 293).

⁵⁾ Steinmann a. a. O. p. 46 meint freilich, es sei an der einen Wand »die Geschichte des 148. Pŕsalms und ausserdem die Sündfluth«, also zwei Bilder dargestellt gewesen; es wird gezeigt werden, dass er sich irrt.

Zusammenhang verbundene Scenen dargestellt. Das erklärt sich durch die Stellung der Fenster, die durch diese Schmalwände gebrochen waren. Zwischen und neben den Fenstern werden sich diese Gemälde befunden und die Verse nicht als Tituli der einzelnen Scenen darunter gestanden haben, denn sie sind fortlaufend und nicht nach einzelnen Scenen abgetheilt, sondern sie werden, ähnlich wie in S. Sabina zu Rom die Weihinschrift auf der Rückwand⁶⁾, mit grossen goldenen Buchstaben, auf blauem Grunde gemalt, einen prächtigen Streifen gebildet haben, der friesartig unter den Wandbildern und Fenstern hinlief. Die Darstellungen waren unter sich nicht gleichwerthig, sondern eine heben die Verse auf jeder Seite hervor, die in deutlicher Beziehung zu der Bestimmung des Zimmers steht.

Auf der oberen Wand, wo der Sitz des Bischofs sein musste, wird in den Versen der Apostel Petrus angedredet. »Nimm, Heiliger, gütig das kleine Gedicht an,« das ist etwa der Inhalt der Verse, »und verschmähe nicht das Wenige, was unsere Worte zu deinem Lobe zu sagen haben. Wohlan, Simon Petre, nimm das dir gesandte Geschenk, das du verwenden sollst nach dem Willen des grossen Königes oben. Nimm das vom Himmel hängende volle Linnentuch, das dir, Petrus, geschickt ist; es trägt die verschiedenen Arten der Thiere, welche Gott dir eben zu schlachten und zu geniessen befahl. Was der allmächtige Schöpfer, der Besitzer der höchsten Macht, erschaffen hat, daran soll man nicht kriteln. Nimm es, Simon Petre, denn Christi goldenem Geiste macht es Freude, dass du durch alle kommenden Jahre das leuchtende Apostelamt schmückest, in dir erglänzt die heilige Kirche Gottes in ihrer Macht, auf dich, du Festen, hat der in Ewigkeit glänzende Sohn des ätherischen Herrschers sein Haus gegründet. Alle kennen deine Stärke, deinen Ernst und deinen Glauben, du stehst unter zweimal sechs Brüdern an erster Stelle, und neue Gesetze werden dir vom Himmel gegeben, der du die wilden Herzen der Menschen zähmest, die Muthe sänftigst, und alle auf der Erde lehrst christgläubig sein; der glorreiche Christus hat dir das Himmelreich bereitet«⁷⁾. Die Haupt-

⁶⁾ Garrucci a. a. O. Tom. IV, Taf. 210.

⁷⁾ Accipe, sancte, libens, parvum ne despice carmen,
 Pauca tuae laudi nostris dicenda loquelis.
 Euge, Simon Petre, et missum tibi suscipe munus,
 In quod sumere te voluit Rex magnus ab alto.
 Suscipe de caelo pendentia lintea plena,
 Misse Petro tibi, haec diversa animalia portant,
 Quae mactare Deus te mox et mandere iussit.
 In nullis dubitare licet, quae munda creavit
 Omnipotens genitor, rerum cui summa potestas.
 Euge, Simon Petre, quem gaudet mens aurea Christi
 Lumen apostolicum cunctos ornare per annos:
 In te sancto Dei pollens ecclesia fulgit,
 In te firmum suae domus fundamenta locavit
 Principis aetherei clarus per saecula natus.
 Cunctis clara tibi est virtus, censura fidesque.
 Bis senos inter fratres in principe sistis

darstellung bildete unzweifelhaft das Tuch, gefüllt mit reinen und nach der Auffassung der Synagoge unreinen Thieren, das dem Petrus vom Himmel herabgereicht wurde, mit dem Befehle, nun im neuen Bunde die essbaren Thiere, die Gott rein geschaffen, alle für rein zu halten. So wurde für den Speisesaal passend das Thema ausgewählt, es sollte erinnert werden, dass ein himmlischer Auftrag den Christen wieder alle jene Speise zusprach, welche das Gesetz den Juden verboten hatte. Damit war auch das Hauptbild der gegenüber liegenden Seite gegeben, es musste aus der Geschichte der Schöpfung die Ueberweisung der Thiere an die Menschen hervorgehoben werden. Neben jenem Hauptbilde aus der Geschichte des Petrus scheinen die letzten Verse noch auf zwei weitere Darstellungen zu deuten, nämlich auf die Uebergabe der Gesetze des neuen Bundes an Petrus: »Christus legem dat,« die in der altchristlichen Kunst so häufig ist, und Petrus das Evangelium verkündend. Hatte die Geschichte von dem Linnentuch ihren Platz etwa zwischen zwei grossen Fenstern, so konnten die beiden anderen Vorwürfe zu beiden Seiten an den Räumen gemalt sein, die noch zwischen den Fenstern und den Ecken blieben.

Das Hauptbild der gegenüber liegenden Wand schilderten die darunter geschriebenen Verse also: »Ein Mann entsprang, in der neuen Welt aus jungfräulicher Erde gemacht, dem Boden, ohne Schuld an Leib und Seele. Er verdient allein das Ebenbild Gottes genannt zu werden, denn die Menschen hatte die Liebe des göttlichen Zeugers sich ähnlich auf Erden gemacht und dort zum Herrn gesetzt. Ihn hatte der Allmächtige, an allen Dingen überschwängliche, mit allen Gaben für unendliche Zeiten versorgt. Ihm überliess er, was die Wälder gaben, ihn hiess er die Erde in Ewigkeit Pflanzen treiben. Sein waren die weissen Schafe, und auf glänzenden Wiesen die Kühe, sein die langmähnigen Rosse, die gelblichen Löwen, sein die schnellen Hirsche mit vielverzweigten Geweihen, und die Heerden befiederter Vögel, und die Fisch' in den Wellen. Denn alles hatte Gott dem Menschen, was er immer geschaffen, übergeben und es ihm zu gehorchen gezwungen.« Wenige Verse über die Weltschöpfung gehen voran, und einige auf den Verlust der Paradieses weisende folgen ⁹⁾.

*Ipse loco, legisque novae tibi dantur ab alto
Quis fera corda domas hominum, [quis] pectora mulcis
Christicolasque doces tu omnes esse per orbem
Jamque tuis meritis Christi parat gloria regnum.*

(Agnellus ed. HE. a. a. O.)

- ⁹⁾ *Principium nitidi prima sub origine mundi,
Cum mare, tellurem, caeli cum lucida regna
Virtus celsa Patris, Natique potentia fecit;
Cumque novus sol, luna, dies, aurora micabit,
Ex illo astrigerum radiavit lumina caelum.
Unus in orbe novo vir terra virgine factus
Exiluit humo, insons hic corpore senso.
Iste Dei meruit vocitari solus imago,
Namque sui similem hominem produxit in orbem
Supremi genitoris amor, dominumque locavit.*

Ausführlich war diesen Versen zufolge dargestellt, wie der Mensch vom Herrn über die Thiere gesetzt wird. Es mag die Erschaffung des Menschen mit abgebildet gewesen sein, denn es ist der spätantiken und altchristlichen Kunst eine Art der Erzählung eigen, in der sich continuirlich folgende Ereignisse innerhalb desselben Rahmens auf demselben Hintergrunde so gezeichnet werden, dass die handelnden Personen mehrmals wieder erscheinen. Für die Seitenbilder bleibt uns rechts die Weltschöpfung, links der Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies⁹⁾.

Von der wunderbaren Vermehrung der Brode und der Fische, die sich auf der Längswand des Zimmers der Kirche gegenüber befand, gibt uns ein in Ravenna noch erhaltenes Kunstwerk eine deutliche Anschauung. Es ist das der Stuhl des Bischofes Maximinianus, auf dem zwei der mit Relief versehenen Elfenbeintafeln dieses Wunder vorstellen¹⁰⁾. Der Stuhl wurde zwar etwa hundert Jahre später als jene Malereien ausgeführt, aber die Darstellung Christi als Jüngling, die vielen antiken Details, wie der persönlich dargestellte Traumgott, der Modius auf dem Haupte des Joseph etc. weisen auf die Benützung von Vorbildern, die bedeutend älter sind, und in eine frühere Periode der altchristlichen Kunst zurückweisen. Auf der einen Tafel steht Christus aufrecht zwischen vier Aposteln und legt, das Wunder vollziehend, die Hände auf die Brode und die Fische, die sie ihm in Schüsseln vorhalten. Das ist eine sehr alte christliche Composition, die sich auf vielen Sarcophagen findet, hier mit geringer Veränderung wiederholt. Nun ist aber auf dem Stuhl des Maximinianus ausnahmsweise bei dieser Darstellung, während sonst doch jeder Vorwurf nur auf einer einzigen Platte behandelt wird, eine zweite Platte hinzugefügt, die sich ursprünglich an die erst beschriebene anschloss, später aber bei einer Restauration des Stuhles falsch eingesetzt wurde, auf der sich, als Fortsetzung der ersten Scene mit dem wunderthueden Christus, die Menge

Hunc Sator omnipotens, rerum ditissimus ipse
 Multifluis opibus lungum ditavit in aevum,
 Isti cuncta simul silvarum praemia cessit,
 Jussit in aeternum fetus producere terram.
 Huius oves niveae, nitida per gramina vaccae,
 Huius et alticomis sonipes fulvique leones
 Huius erant passim ramosi in cornua cervi,
 Pinnatique greges avium piscisque per undas.
 Omnia namque Deus homini, quaecunque paravit
 Tradidit et verbo pariter servire coegit.
 Hunc tamen in primis monitis caelestibus olim
 Observare suam legem et vitalia iussit,
 Praecipit vetita [auderet] ne mandere poma,
 Praeceptum spernens, sic perdidit omnia secum.

(Agnellus ed. HE. p. 292.)

⁹⁾ Steinmann a. a. O. p. 46 hat, auf einer ganz künstlichen Trennung der Verse, die er vornahm, weiter bauend, an dieser Wand die Darstellung der sechs ersten Schöpfungstage vermuthet.

¹⁰⁾ Bei Garrucci a. a. O. Tom. VI, Tafel 419, Nr. 1 u. 2.

zeigt, die gesättigt wird. Die einen sitzen bei dem Tische, andere nehmen das Brod auf, das übrig blieb, und reichen es den Aposteln, die es in Körben sammeln. Denken wir uns solche Gruppen auf der anderen Seite der Christusgruppe symmetrisch wiederholt, so gewinnen wir eine breite Composition, die ganz geschickt ist, eine Wand zu füllen; wenige Gegenstände sind so geeignet, einen Speisesaal zu zieren, wie denn die Brodvermehrung auch in späteren Perioden der Kunst wiederholt zu diesem Zwecke gemalt wurde.

Wie sollen wir uns nun die Geschichte des 148. Psalmes vorstellen, die vereinigt mit der Sündfluth auf der an die Kirche stossenden Wand gemalt war. »Der Psalm, den wir täglich singen,« sagt Agnellus, und noch heute wie zur Zeit des Autors, in der griechischen und lateinischen Kirche, wo immer geistliche Genossenschaften zu gemeinsamem Leben verbunden sind, bildet dieser Psalm einen Theil jener Loblieder, die nach der Morgenandacht gesungen werden. Er ist eine Aufforderung zum Lobe Gottes; seine Engel und alle seine Mächte, die Sonne und der Mond, die Sterne und das Licht, die Himmel und die Wasser, die ober den Himmeln sind, sollen seinen Namen loben, auf der Erde soll er gelobt werden und in den unterirdischen Drachenhöhlen; Feuer, Hagel, Nacht, Eis, und die Windsbraut, die seinen Worten gehorchen, die Berge und alle Hügel, die Fruchtbäume und das Cederngeschlecht, die wilden Thiere und die zahmen, Reptilien und Vögel, die Könige der Erde und alle Völker, Jünglinge und Jungfrauen, Alte und Junge, sie alle sollen sich versammeln, den Namen des Herrn zu loben. Es ist ein grosses Alleluia der ganzen Schöpfung, das an jedem Morgen vor dem Herrn gesungen wird. Das bekannte Malerbuch vom Berge Athos enthält nun eine Composition unter dem Titel »τὸ πᾶσα πνοή«¹¹⁾, »Alles was Odem hat,« die nichts anderes ist als eine Darstellung des 148. Psalmes. Didron, der die Composition nach der sehr umständlichen Ausführung beschreibt, die er in der Vorhalle der Klosterkirche von Ivron auf dem Berge Athos gesehen hat, berichtet, dass dort um den Thierkreis herum, der das Centrum der Composition umschliesst, die Worte des 148. Psalmes geschrieben sind¹²⁾, und dem kundigen Beschreiber der Kunst der Athosklöster, Heinrich Brockhaus, stellten sich, als er auf diese Composition in seinem Buche zum ersten Male zu sprechen kam, dieselben Worte ein, die Agnellus gebraucht hatte; »zu ersterer Darstellung,« sagt er, bietet der herrliche Psalm 148 ‚Lobet den Herrn‘, welcher täglich zum Lobe Gottes ertönt, ungesucht den schönsten Stoff.«¹³⁾ Wir können uns wohl vorstellen, dass eine ähnliche Darstellung von Gott Lob singenden Chören schon im 5. Jahrhunderte vorhanden war. Wie sollen wir aber die Worte des Agnellus verstehen, dass damit eine Darstellung der Sündfluth verbunden war? Folgen wir erst der Schilderung, die uns Didron von der neueren Darstellung des Psalmes in dem Athos-Kloster gibt, weiter.

¹¹⁾ Ἐρμηνεῖα τῶν ζωγράφων, herausgegeben von Konstantinides. Athen 1855, § 313; ferner von Didron, Manuel d'iconographie. Paris 1845, p. 234; deutsch von G. Schäfer, das Handbuch der Malerei. Trier 1855, p. 237.

¹²⁾ Didron a. a. O. p. 237; vergl. Schäfer a. a. O. p. 239.

¹³⁾ Heinrich Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig 1891, p. 80.

Nachdem er erst den oberen Theil der Composition des Bildes in Iviron mit dem thronenden Christus, den ihn umgebenden Chören der Engel, den apokalyptischen Thieren, den Aposteln und den sie umrahmenden Zeichen des Thierkreises und die herumgeschriebenen Verse beschrieben hat, fährt er also fort: »Man sieht wirklich alle Worte dieses Psalms mit merkwürdiger Erfindungskraft und Leben in Handlung umgesetzt. Die Könige und die Archonten (ἄρχοντες) erheben die Hände zum Zeichen der Anbetung. Ein Jüngling tanzt mit einem Mädchen, ein Vater mit seinem Töchterchen und seinem Söhnchen, fünf junge Mädchen führen einen Tanz auf, wie die Chöre der Alten. Ein Menge von Knaben und kleinen Mädchen (Νεανισκοί καὶ Παρθένοι) erheben die Hände zum Himmel, um Gott zu loben, Alte und Junge thun desgleichen; Sonne, Mond und Sterne sind in den Wolken und glänzen und geben verblendenden Schein, man möchte sagen, sie funkeln, um Gott zu loben. Alle Thiere, Vögel, Reptilien, vierfüßige, wilde und zahme, springen, heulen, zischen und singen, um Gott zu loben auf ihre Art. Die Bäume und die Sträucher, die Blumen und die Kräuter zittern und neigen sich. Das Meer brüllt, das Feuer lodert auf, der Hagel rauscht, Eis und Schnee erglänzen (πῦρ, Χάλαζα, Χιὼν, Κρύσταλλος), um Christum zu feiern. — Man sieht Musiker aller Art, denen David vorausgeht, der die Harfe spielt, und Salomon, der von einem Notenblatte singt. Die Erde selbst ist personificirt. Sie erscheint in Gestalt eines kräftigen Jünglings, nackt wie der alte Hercules, und bläst mit beiden Backen in eine Trompete¹⁴⁾.

Ist es zu verwundern, wenn die trockene byzantinische Ausführung dieser alten Composition einen modernen Betrachter so ins Feuer setzt, dass er sie unwillkürlich dichterisch belebt, dass einem Manne wie Agnellus, der diesen Sturm aller Elemente sah mit der aufgeregten Natur, den bewegten Bäumen, den heulenden Thieren, der nackten allegorischen Figur, die aus dem Boden hervortauchte, und das Meer daneben, das ja den unteren Rand der Composition muss gebildet haben, alles das ausgeführt von einem Maler des 5. Jahrhunderts, der noch ganz wohl landschaftlich und perspectivisch darzustellen verstand, ist es zu verwundern, frage ich, dass Agnellus, der ja kein gelehrter Ikonograph war wie Didron, nun glaubte, es wäre mit der Geschichte des 148. Psalmes die Sündfluth verbunden gewesen. Ja, gerade dieses Missverständniss des Agnellus ist ein bedeutendes Zeugniß für die wunderbare Erhaltung der Compositionen in der byzantinischen Kunst, er hat also den 148. Psalm von einem Maler des 5. Jahrhunderts gerade so dargestellt gesehen, wie er noch heute dargestellt wird, und es macht uns die Beharrlichkeit dieser Kunst erstaunen, die aus dem 5. Jahrhundert Compositionen in unsere Zeit herab getragen hat. Es ist heute wissenschaftliche Mode, auf den Variationen der Themata, die sich in der byzantinischen Kunst wie überall finden, herumzureiten; es ist die Gefahr dabei, dass ihr conservatives Grundprincip missverstanden werde.

¹⁴⁾ Didron ebenda.

Wir haben also in dem Speisezimmer des Bischofs Neon einen *Cyclus*, in dem sich sinnvoll alle Bilder auf den Zweck des Raumes beziehen. Hier wird gezeigt, wie die Thiere dem Menschen zur Nahrung überwiesen werden, wie das Gebot der Synagoge, sich einzelner zu enthalten, aufgehoben wird, wie Christus selbst in seiner Güte die ihm folgen auch leiblich speiset und wie endlich alle Kreatur mit den Menschen zusammen und den himmlischen Heerschaaren nur da ist, um Gott zu loben.

Ist die altchristliche Kunst in den Basiliken stofflich beschränkt und sucht sie nur das zu geben, was dem einfältigsten Beschauer leicht verständlich ist, so hatte sie dort, wo verständige Männer höherer Bildung freundschaftlich zusammenkamen, sich zum Vorwurfe gemacht durch sinnvolle Beziehungen zu vergnügen. Aus solcher Vereinigung hat sich später dann ein Bild losgelöst, um in dem grossen mystisch-allegorischen *Cyclus* der byzantinischen Kirchenmalerei einen vornehmen Platz zu beanspruchen. Die Erfindung, sehen wir, war in diesem Falle nicht die Sache der byzantinischen Kunst, sondern sie gehörte einem Jahrhundert an, das mit der classischen Kunst noch in naher Verbindung stand, und die Frage ist nicht abzuweisen, ob in den anderen Fällen, wo wir neue Compositionen in der byzantinischen Kunst zu finden glauben, das wirkliche Verhältniss nicht ein dem hier geschilderten analoges war?

Tikkanen hat nachgewiesen, dass die Reihe von Bildern aus dem alten Testamente in der Vorhalle der Marcuskirche zu Venedig, die vorzüglichste Bilderreihe, die uns das byzantinische Mittelalter hinterlassen hat, bis auf alle Kleinigkeiten auf Vorbilder aus dem 5. Jahrhundert zurückgehen¹⁵⁾. Ergab sich uns nun, dass in einer von Byzanz bildkünstlerisch abhängigen Stadt wie Ravenna Bestandtheile des allegorischen *Cyclus* schon im 5. Jahrhundert vorhanden waren, so drängt sich die Vorstellung immer bestimmter auf, die uns neu erscheinenden Compositionen der byzantinischen Kunst seien nichts anderes als eine Auswahl oder ein Ueberbleibsel von der Masse ursprünglicher altchristlicher Compositionen, die sich in den grossen Städten des Orients, in Alexandrien, Antiochien und endlich Byzanz, im 4. und 5. Jahrhundert gebildet hätten. Es sei schon ursprünglich nicht alles davon nach dem Westen gekommen, sondern zumeist nur das, was für den einfachen Schmuck der Basiliken in Verwendung kam. So erklärte es sich leicht, dass dieser so beschränkte monumentale *Cyclus* im Abendlande im Laufe der Zeiten immer mehr verarmte, während er in den östlichen Ländern, an seinen Ursprungsstätten, aus der Masse der anderweitig erhaltenen altchristlichen Compositionen schöpfen konnte, um sich zu verstärken. Was die byzantinische Kunst reicher machte als die gleichzeitige romanische, wäre nicht eine lebendigere Erfindungskraft, sondern die günstige geographische Lage, die sie zur treuen Hüterin der alten Erfindungen bestellt hatte.

¹⁵⁾ J. J. Tikkanen, Die Genesismosaiken von Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel. Helsingfors, 1889.

Studien zur Geschichte der oberitalienischen Plastik im Trecento.

Von Alfred Gotthold Meyer.

Die Geschichte der mittelalterlichen Plastik Oberitaliens ist noch eine Aufgabe der Zukunft. Die bisherige diesem grossen Thema gewidmete Kunstlitteratur geht über die Bedeutung von Vorstudien kaum hinaus, und am wenigsten beanspruchten dies meine eigenen, 1891 verfassten, Ende 1892 in Buchform erschienenen Monographien einzelner Trecento-Denkmäler der Lombardei¹⁾. Der folgende Aufsatz, welcher sich abermals mit der Lombardei beschäftigt, und einerseits durch einen bei der Drucklegung jener Monographien mir noch nicht bekannten Fund eines italienischen Kunstfreundes, andererseits durch erneute eigene Studien veranlasst ist, möge zur Erfüllung meines eigenen Wunsches beitragen, dass die Endergebnisse meines Buches bald überholt seien. In einem späteren Aufsatz soll versucht werden, durch die Schilderung einzelner Hauptdenkmäler und Hauptschulen die der Thätigkeit der Campionesen parallele Entwicklung der Trecentoplastik Venetiens zu charactersiren.

I. Neue Beiträge zur Geschichte der lombardischen Plastik des 14. Jahrhunderts.

Die Relieffragmente von Pizzighettone.

Zwei Kräfte sind es, aus deren Vereinigung die Trecentoplastik der Lombardei erwächst, die eine im Lande eingeboren: die vom Fuss der Alpen, vom Luganersee, ausgehende Richtung der Campionesen, die andere aus Toscana übertragen: die Schultradition der Pisani; jene dauernd an den Boden des Handwerks gebunden, lediglich durch eine Reihe von Werkmeistern vertreten, welche sich nur ganz vereinzelt zu greifbaren Gestalten erheben — diese durch drei Grosse der italienischen Kunstgeschichte bestimmt, zwar ebenfalls durch eine Schaar inferiorer Gehilfen vergrößert und geschwächt, zuweilen jedoch selbst noch in einer anziehenden Individualität verkörpert. Eine solche ist ihr Vorkämpfer in der Lombardei, Giovanni di Balduccio

¹⁾ Lombardische Denkmäler des 14. Jahrhunderts. Giovanni di Balduccio da Pisa und die Campionesen. Stuttgart, Ebner & Seubert.

da Pisa, und seine Eigenart liess sich auf Grund seiner Jugendarbeiten in Toscana und vor allem seines beglaubigten Hauptwerkes in der Lombardei, der Arca di S. Pietro Martire in S. Eustorgio zu Mailand, genügend charakterisiren. Ihr kunsthistorisches Ergebniss glaubte ich in die Worte zusammenfassen zu dürfen: ein unebenbürtiger Schulgenosse Andreas, dessen Kunstcharakter jedoch den Sienesen näher bleibt, als irgend einem der namhaften Pisani. Dieser Charakteristik scheinen mir auch die Fragmente seines vierten sicheren Werkes, des Portales von S. Maria in Brera zu Mailand, sowie der ihm meines Erachtens mit grosser Wahrscheinlichkeit zuzuschreibenden Mailänder Denkmäler des Azzo Visconti (Palazzo Trivulzio) und des Lanfranco Settala (S. Marco) zu entsprechen.

Neuerdings ist nun zunächst durch eine Notiz Aristide Arzano's²⁾, sodann durch einen Aufsatz³⁾ Diego Sant' Ambrogio's, welchem die Geschichte der lombardischen Plastik schon mannigfache Bereicherung dankt, die Aufmerksamkeit auf drei Sculpturenfragmente in Pizzighettone gelenkt worden, die, obschon nicht unmittelbar signirt, durch ihre Geschichte und ihren Stil als weitere eigenhändige Arbeiten des Pisaners gelten müssen, und sowohl für seine eigene Würdigung, wie für sein Verhältniss zu den Campionesen beachtenswerth sind. Ein näheres Eingehen auf diese Arbeiten dürfte sich um so eher verlohnen, als der genannte italienische, an sich schwer zugängliche Aufsatz zwar eine höchst dankenswerthe und wohl sicherlich richtige Hypothese über den ursprünglichen Standort dieser Bildwerke bringt, die aus diesem Fund zu ziehenden kunsthistorischen Folgerungen aber nur kurz berücksichtigt.

Es handelt sich um drei kleine Reliefs, welche jetzt an den Seitenwänden und am Altar der S. Rosario-Capelle in der Kirche San Bassano zu Pizzighettone eingelassen sind. Dass dieselben nicht mehr in der ursprünglichen Form erhalten blieben, zeigt der erste prüfende Blick, und bestätigt die unter dem Relief der rechten Seitenwand angebrachte Inschrift: »SIMULACRA HAEC JUSSU PRINCIPIS ACTII VICECOMITIS ANNO TRECENTESIMO SUPRA MILLES ^{mi} IN MARMORE INCISA DIDACI SALAZAR MAGNI CANCELLERII OPE ET OPERA INSTAURATA AB URBE MEDIOLANI IN SUUM HOC SACELLUM FUERUNT TRANSLATA ANNO MDCXIII.« Als Auftraggeber also wird Azzo Visconti, als Entstehungszeit das Trecento genannt und berichtet, der Grosskanzler Diego Salazar habe sie restauriren und 1613 aus Mailand in diese seine Capelle übertragen lassen. Wie Sant' Ambrogio des näheren scharfsinnig ausführt, stammen diese Bildwerke wahrscheinlich aus der um die Wende des 16. Jahrhunderts zerstörten Carmeliterkirche der Annunciata al Castello bei Mailand. Die Schäden, welche die Kirche

²⁾ Arte e Storia. Anno XI. 1892. Nr. 21. Circa tre altorilievi del XIV secolo attribuiti al Balducci da Pisa.

³⁾ Di tre importanti altorilievi di Balduccio da Pisa e di altre preziose opere d'arte esistenti nella chiesa di San Bassano in Pizzighettone. Zeitschrift „Il Politecnico“, Giornale dell' Ingegnere Architetto Civile ed Industriale. 1893. Milano.

San Bassano 1848 beim Rückzug der Oesterreicher erlitt, machten eine eingreifende Restauration der Cappella S. Rosario und eine neue Umstellung und Ausbesserung der Sculpturen nothwendig. In der That sind es nur noch Fragmente, ja im Grunde nur zu Reliefs vereinte Einzelfiguren und Figurengruppen. Man hat sie vor neue Hintergrundplatten gestellt, die einzelnen Stücke vereinend, so gut es eben anging, und das Fehlende dürftig ergänzend⁴⁾. Sicherlich aber gehörten die meisten Fragmente zu den Scenen, welche sie jetzt in ihren neuen Rahmen darstellen: an der linken Wand die »Verkündigung«, an der rechten die »Anbetung der Könige«, am Altar die »Geburt Christi«.

Am wenigsten scheint die »Verkündigung« gelitten zu haben. Das Betpult nahm hier wohl auch ursprünglich die Mitte der ganzen Bildfläche ein, zur Linken kniet Gabriel, über ihm erscheint die auffällig grosse Taube (alt?), die Fläche rechts füllt die Gestalt Mariä. Beide Figuren sind in verhältnissmässig lebhafter Action. Gabriel scheint soeben erst das Knie gebeugt zu haben: mit leicht rückwärts geneigtem Oberkörper spricht er die Botschaft, erhobenen Hauptes und mit erhobener Rechten, die Linke aber ruht auf dem Knie auf und fasst mit der Lilie zugleich den Mantel, der hierdurch unterhalb des kurzen Aermels von den Schultern her vor den Hüften kräftige, aber harte Falten zieht. Maria ist im Begriff, den in voller Vorderansicht wiedergegebenen Sitz — er ist mit Löwentatzen und Masken verziert — erschreckt zu verlassen, indem sie zum Engel herabblickt, die Rechte wie abwehrend erhebt, und, obschon noch fast sitzend, bereits scharf nach rechts hin auszusprechen beginnt: eine kühne, aber an sich wenig glückliche und hier sehr ungünstig wirkende Bewegung. Auch sie hat mit der Linken den Mantel emporgerafft, im Begriff, seinen Zipfel über die linke Schulter zu werfen, wobei der dünne, gespannte, ebenfalls lange schmale Falten bildende Stoff die Formen des Oberkörpers durchscheinen lässt.

In der »Anbetung« dürften die drei Figurengruppen, links die Madonna mit dem Kinde, in der Mitte die drei Könige, rechts ein Trossknecht mit zwei Rossen, erst später so nah aneinander gerückt worden sein, wie sie jetzt erscheinen⁵⁾. Die thronende Madonna hält das Christkind auf ihrem linken Arm dem knieenden König entgegen, den auch der freundliche Jesusknabe mit dem linken Aermchen bewillkommnet, während er mit dem rechten an das Kopftuch der Mutter greift: eine liebenswürdige, lebensvolle Gruppe! Aber die Madonna, in halber Vorderansicht, Blick und Haupt dem Adoranten zugewandt, auffallend hoch gegürtet, zeigt eigenartig eckige Formen, und vor allem hässlich gebrochene, gar zu stark contrastirende Hauptlinien.

⁴⁾ Ergänzt sind an der »Verkündigung«: der rechte Arm, der Flügel und die Lilie Gabriels, das Betpult mit Ausnahme seines Sockels, und die rechte Hand der Maria; an der »Geburt Christi«: das Christkind sowie die beiden Thiere. Einige Originalbruchstücke befinden sich noch beim Sacristan der Kirche.

⁵⁾ Die beiden folgenden Abbildungen sind zuerst in der Zeitschrift »Politecnico« [Mailand] publicirt worden.

Auch die Profilfigur des vordersten knieenden Königs fesselt mehr durch den Ausdruck inniger Devotion, als durch Linienschönheit. Er hält seine Gabe mit beiden Händen und erhebt den bärtigen Kopf — die Krone liegt am Boden — mit andächtigem Blick zum Christkind, während seine beiden jüngeren Genossen im Hintergrund, nur mit sich selbst beschäftigt, einander anschauen, und der Trossknecht rechts sich am Zaumzeug der beiden Rosse zu thun macht, von denen das vorderste gras.

Am anziehendsten ist zweifellos die Geburtsscene, besonders durch die im Vordergrund links gelagerte Maria. In anmutiger Haltung, leicht auf den aufruhenden rechten Arm gestützt, lüftet sie mit der Linken die Decke der hinten



neben ihr stehenden Krippe, welcher von rechts her, in kleinem Maassstab dargestellt, Ochs und Esel nahen, während jetzt im Hintergrund ein Hirt von einem jugendlichen Genossen⁶⁾ lebhaft nach links gewiesen wird. Im Vordergrund rechts pflegt S. Joseph, den Kopf zur aufgestützten Linken herabgeneigt, behaglicher Ruhe, gleich der Maria eine anziehende Figur, bei welcher die volle Vorderansicht trefflich durchgeführt ist. Ein besonders reizvoller Bestandtheil des heutigen Reliefs, die Engelgruppe in der linken oberen Ecke, dürfte jedoch von ihm gänzlich zu trennen sein. Die Haltung des vordersten Engels mit den erhobenen Armen könnte man wohl noch im Sinne einer Botschaft an die Hirten deuten, seine beiden eng aneinander geschmiegtten Genossen hinter ihm aber scheinen den Mund nicht sowohl zu einer freudigen Kunde, als zur Klage zu öffnen, und darauf deuten auch die fast gekrallten Finger und die erhobenen Arme des einen von ihnen. Sollte diese Engelgruppe nicht vielleicht

⁶⁾ Oder ist es, wie Sant' Ambrogio annimmt, ein Engel?

zu einer jetzt verloren gegangenen Darstellung des Crucifixus gehören? — Auch die Angaben Sant' Ambrogio's bezeugen, dass diese Fragmente nur eben als einzelne Bruchstücke des ehemaligen Altars oder Tabernakels zu betrachten sind, der wahrscheinlich einen noch reicheren Reliefschmuck aufwies.

Ueber den Meister dieser Relieffragmente vermag meines Erachtens ein Zweifel kaum zu bestehen. Obgleich es keineswegs berechtigt ist, wie bisher meist üblich, sämtliche aus der Zeit Azzo Visconti's stammenden besseren Sculpturen in Mailand dem Giovanni di Balduccio zuzuschreiben, kann hier, so lange man auf Stilkritik angewiesen bleibt, wenigstens auf Grund unserer bisherigen Kenntniss von der lombardischen Plastik dieser Epoche ein anderer



Name, als der seine, nicht in Betracht kommen⁷⁾. Ein so ausgesprochenes Pisaner Stilgepräge, verbunden mit einer relativ so hohen Vollendung zeigt kein Werk der Campionesen, auch da nicht, wo dieselben mehr im Sinne der Pisaner, als der heimischen Tradition arbeiten. Es ist Giovanni's Technik, seine Gewandbehandlung, seine Wiedergabe der Haare, es sind seine Typen, vor Allem aber: es ist der oben gekennzeichnete Gesamtcharakter seiner Kunst, die man hier unmittelbar auf dem gleichen Stoffgebiet prüfen kann, auf welchem die Hauptmeister der Pisani ihren höchsten Ruhm erworben haben, während hierfür bisher im wesentlichen nur seine Madonnen und die Verkündigungsszenen an der Kanzel von S. Casciano und vom Breraportal Vergleichungspunkte darboten. In diesem Sinne gewähren diese Relieffragmente eine willkommene neue Handhabe, um Giovanni's Verhältniss zunächst zu seinem Heimathlande selbst näher zu fixiren.

⁷⁾ Arzano's später (*Arte e Storia. Ancora degli altorilievi del Balducci in Pizzighettone*, XII. 1893, Nr. 8) geäussertes Zweifel muss vor Beibringung urkundlicher Belege als unbegründet gelten.

Wie fast alle seine Schulgenossen zehrt auch er hier in der Anordnung der Szenen und in der Auffassung der Einzelfiguren von den Traditionen Niccolo's und Giovanni's. Seine Maria empfängt die himmlische Botschaft hier nicht ruhig, wie in S. Casciano, sondern sichtlich erschreckt, wie es Niccolo und Giovanni Pisano gelehrt hatten. Auf der Geburtsscene ruft die Haltung der Madonna und Josephs Giovanni's Kanzeln in S. Andrea zu Pistoja und im Pisaner Dom in's Gedächtniss, und das grasende Ross rechts im Vordergrund der »Anbetung der Könige« geht auf Niccolo's Kanzel im Pisaner Baptisterium zurück. Dennoch bleibt das Verhältniss unseres Meisters zu seinen beiden grössten Ahnen auch hier, wie an allen seinen bisher bekannten Werken, auf die Wahl verwandter Motive und auf die gleiche Technik beschränkt: geistig steht er beiden ebenso fern, wie an der Arca di S. Pietro Martire. Seine Madonna hat auch hier nichts mehr von einer Juno, seine Männer tragen keinen römischen Typus, und nichts erinnert an die Energie und Kraftfülle des grösseren Giovanni. Vielmehr erscheint Giovanni di Balduccio auch hier dem Andrea näher, obschon er weder dessen vornehmes Frauenideal, noch dessen lebendigen Ausdruck erreicht, — es genügt, hierfür die Geburtsscene am Portal des Florentiner Baptisteriums zu vergleichen — und sein Faltenwurf im Gegensatz zu den grossen, rundlich begrenzten Flächen Andreas bei scharfkantiger Behandlung und zahlreichen Bruchfalten weit kleiner, aber auch realistischer bleibt. Wie an den Tugenden der Arca di S. Pietro Martire bewährt sich Giovanni auch an seinen Marien in Pizzighetone vor Allem als ein Meister weiblicher Anmut. Kein individueller Charakter spricht aus diesen noch fast kindlichen Frauenköpfen mit den weichen Formen, keine Kraft wohnt diesen schmalschulterigen Körpern und den kleinen Händen mit den auffallend feinen Fingern inne; die jugendliche Mutter, die hier fast genau so auf dem Lager ruht, wie bei Giovanni Pisano, lässt den Ausdruck mütterlicher Liebe und Sorge, den dieser ihr so sinnfällig zu geben weiss, gänzlich vermissen, aber sie ist ihren Pisaner Gegenbildern in Pistoja und Pisa an weiblichem Liebreiz und an Linien Schönheit überlegen, und Aehnliches ergibt ein Vergleich der beiden äusserlich ebenfalls verwandten Josephfiguren. In diesem Zusammenhang bestätigen diese Relieffragmente völlig, was sich über Giovanni's Beziehung zur Pisaner Schule auf Grund der besten Theile des Mailänder Heiligengrabes aussagen liess. In dessen Nähe weisen auch Einzelheiten. So findet besonders jene in Pizzighetone jetzt mit der Geburtsscene verbundene Engelgruppe an den Engelchören der Arca, vor Allem an deren schönsten Vertreter auf der linken vorderen Ecke des Sarcophages [»Angeli«], durchaus stammverwandte Genossen, so kehren ferner die Frauentypen und selbst die Typen der beiden im Hintergrund stehenden Könige an dem Mailänder Hauptwerk wieder.

Deutet schon dies auf die reifste Periode im Schaffen des Giovanni di Balduccio hin, so wird diese Datirung zunächst auch durch einen Vergleich mit seinen eigenen Jugendarbeiten in Toscana gerechtfertigt. Weit ausdrucksvoller ist die Haltung Gabriels in Pizzighetone, als in S. Casciano, der Faltenwurf weit reifer und kühner, und nicht mehr in der dortigen kleinlich-sorg-

samen Art, die sich am Beiwerk kaum genug thun kann. Der Gesamtcharakter dieser Verkündigungsscene ähnelt eher noch derjenigen, mit welcher Giovanni das Breraportal schmückte. Auf den zu breiterer Behandlung und zu vollständiger Beherrschung der Technik vorgeschrittenen Meister weist ferner auch die grössere Sparsamkeit an Nebenornamenten, an den überzierlichen Borten und Stickereien, und die ganze Behandlungsweise des Marmors mit maassvoller Verwendung des Bohrers und mit feinsten Glättung und Politur, deren Glanz ursprünglich durch Vergoldung belebt wurde.

Für die Datirung dieser Arbeiten gewährt demgemäss die Entstehungszeit des Heiligengrabes (1335—39) den gesichertsten Anhalt. Da ferner die Kirche dell' Annunziata, wie Sant' Ambrogio hervorhebt, 1331 durch Feuer verheert, bald darauf aber restaurirt wurde, so wird man die Reliefs von Pizzighettone wohl um die Mitte der dreissiger Jahre ansetzen dürfen. —

Es war die erste glänzende Epoche der Kunst zu Mailand, die durch Azzo Visconti den Fürstennamen empfängt und durch die Thätigkeit Giotto's geädelt ist. Den Namen des grossen Florentiners pflegt man bei einer Schilderung der »Tugenden« der Arca di S. Pietro zu nennen⁹⁾: ein Vergleich, der für die Charakteristik des Giovanni di Balduccio wohl fruchtbringend, aber keineswegs im Sinne eines unmittelbaren Abhängigkeitsverhältnisses oder gar einer geistigen Verwandtschaft zwischen dem Pisaner Bildhauer und Giotto zu deuten ist. Das bezeugen auch die Reliefs von Pizzighettone. Obgleich sie grössere Lebhaftigkeit wahren, als die meisten übrigen Werke Giovanni's, sinken sie neben Giotto's dramatischen Erzählungen aus der Heilsgeschichte, mit welcher sie naturgemäss übrigens ebenfalls einzelne Motive gemein haben, zu dürftigen Situationsbildern herab. Die energische Kraftentfaltung Giotto's bleibt dem Pisaner auch hier völlig versagt. Sein günstigstes Feld ist die Wiedergabe ruhiger Existenz, und sobald er darüber hinausgeht, verfällt er in Fehler. So besonders bei seiner Maria in der »Verkündigung«, die er hier in der gleichen halben Vorderansicht darzustellen versucht, wie in S. Casciano, dabei aber um so fühlbarer scheitert, als er sich zugleich an die Wiedergabe einer plötzlichen Bewegung wagt. Dasselbe gilt von der Gestalt des Hirten in der Geburtsscene, der seine Gliedmaassen völlig verrenkt. In Giovanni's besten Figuren und Gruppen herrscht auch hier ein genrehafter, ruhiger, idyllischer Zug vor, giotteske Grösse ist keiner einzigen von ihnen zuzusprechen, wohl aber die Liebenswürdigkeit und Milde der Malerschule von Siena.

Die muthmaassliche Entstehungszeit der Reliefs von Pizzighettone ist aber nicht nur die erste Blütheepoche toskanischer Kunstthätigkeit in der Lombardei, sondern auch die erste Periode des Trecento, in welcher die heimische, oberitalienische Bildnerschule dort zu umfangreichen Aufgaben berufen wurde. Auch im Hinblick hierauf sind diese Reliefs be-

⁹⁾ Zu beachten sind hier auch die giottesken Tugend-Darstellungen in den neuerdings entdeckten Freskenresten der Kirche S. Maria di Brera zu Mailand, von denen Giulio Carotti im Bolletino . . . del Mus. Archeol. in Milano, anno 1892 (Milano 1893), S. 42 f. Beschreibung und Abbildungen gibt.

achtenswerth. In welchem Verhältniss stehen sie zur Kunst der Campionesen?

Die Antwort kann hier unmittelbar erörtert werden. Einer der Campionesen, Meister Giovanni, hat die gleichen Scenen 1340 als Bildschmuck des Baptisteriums bei Sa. Maria Maggiore zu Bergamo dargestellt. Während für die Beziehung dieser Arbeiten zu dem Pisaner bisher nur die Reliefs der Arca di S. Pietro in Mailand das Bindeglied abgaben, besitzt man nunmehr an den Reliefs von Pizzighettone einen gesicherten Prüfstein, welcher die Originalität oder die Unselbständigkeit des Campionesen seinem Pisaner Lehrer gegenüber erweisen muss. — Soweit ihre fragmentarische Erhaltung den Vergleich gestattet, bezeugen auch sie von neuem, dass der Campionesese keineswegs als ein Nachahmer des Pisaners aufzufassen ist, was doch nach Maassgabe der früher herrschenden Ansicht, die lombardische Bildnerschule sei durch Giovanni di Balduccio überhaupt erst geschaffen worden, im vorliegenden Fall sehr nahe läge. Schon in der Composition weicht er von seinem Lehrer in bemerkenswerther Weise ab. Bei der »Verkündigung« kniet zwar sein Gabriel ähnlich, seine Maria aber steht aufrecht unter dem romanischen Tempelchen und blickt, die Rechte demüthig an die Brust gelegt, aus der Bildfläche heraus. Hinsichtlich der »Geburtsscene« ist die geschickte Art hervorzuheben, in welcher zu Bergamo die Botschaft an die Hirten mit den Hauptfiguren verbunden ist: auch dies ist Eigenthum des Campionesen, sein Meister bot ihm hierfür kein Vorbild, und ebensowenig für die Gestalt seines Joseph's, der in Bergamo nicht schlafend, sondern, auf seinen Stab gelehnt, als Zuschauer erscheint, gleich den ebenfalls ganz anders, als in Pizzighettone aufgefassten Hirten. Noch wesentlicher sind die Abweichungen in der »Anbetung der Könige«, bei welcher die Madonna zu Bergamo auf felsigem Boden unter einem Baum thront, und die beiden Genossen des knieenden Königs beide mit erhobener Rechten steif neben einander erscheinen, wo auch die Anordnung der vom Trossknecht geführten Rosse eine völlig andere ist. Aber diese Unterschiede in der Composition wahren den Campionesen lediglich gegen den Ruf eines slavischen Copisten. Auch im Einzelnen jedoch fehlt es an Anzeichen, welche die an sich nunmehr doppelt wahrscheinliche Annahme bezeugten, er habe sich hier die Arbeit des Pisaners in Mailand zum Muster genommen: die Typen, die Proportionen und die Trachten seiner Gestalten weichen von denen in Pizzighettone ab, seine ganze Erzählungsweise mit ihrer Vorliebe für Genremotive und ihrer starken Betonung des Beiwerkes ist eine andere. Seine Art ist weit handwerksmässiger, weit archaischer, — man beachte beispielsweise, dass er den knieenden Gabriel ebenso gross bildet, wie die stehende Maria, obschon er hier von der »Verkündigung« des Giovanni di Balduccio das Richtige doch wahrlich leicht lernen konnte — seine Reliefs des Baptisteriums können sich an Schönheit und allgemeingültigem Kunstwerth mit denen des Pisaners auch nicht annähernd messen, aber sie fordern diesen Vergleich thatsächlich auch gar nicht heraus, sie bleiben im Zusammenhang mit der in Bergamo heimischen Localkunst seiner Landsleute. Wie Giovanni da Campione bei der »Verkündigungsscene« nicht dem Giovanni di Balduccio

folgt, sondern als Bezeichnung der Oertlichkeit das Longhi-Monument seines Vaters in Sa. Maria Maggiore selbst copirt, so geht er in seiner ganzen Arbeitsweise vor, und diese ist bei aller Unbeholfenheit realistischer, als die des Pisaners, sie bewahrt sich eine kunsthistorische Selbständigkeit, vor Allem — und dies ist bezeichnend für alle Campionesenwerke — sie hält sich von der äusserlich doch so leicht nachzuahmenden »Mache« der Pisaner Schule, wie dieselbe in Toscana selbst so zahlreich vertreten ist, fast geflissentlich fern.

Die Relieffragmente von Pizzighettone — so etwa darf das kunsthistorische Ergebnissfüglich lauten — zeigen Giovanni di Balduccio da Pisa, gleich den besten Theilen der Arca di S. Pietro Martire, auf der Höhe seines Könnens, ohne jedoch die Schranken seiner Kunst irgendwie zu durchbrechen, oder deren Wesenheit, wie ich sie durch den Hinweis auf die Sieneser Kunstrichtung zu charakterisiren versuchte, ein neues Element zu gesellen, und sie bestätigen, dass die Campionesen durch ihn nur äusserlich und wenig nachhaltig beeinflusst wurden, innerhalb der Grenzen ihres handwerklichen Schaffens vielmehr selbst auf dem gleichen Stoffgebiet selbständig vorgingen.

Die Portale von Sa. Maria Maggiore zu Bergamo.

Rechts neben dem kleinen Seitenportal von Sa. Maria Maggiore, dessen Lünette die Jahreszahl 1357⁹⁾ trägt, hat man jüngst gelegentlich der Restaurationsarbeiten unter dem Bewurf noch zwei Schichten mit Freskenresten verschiedener Epochen aufgedeckt: beredte Zeugen für die mannigfachen Wandlungen, welche der Aussenschmuck dieser Kirche erfuhr. Besonders gilt dies für die beiden Hauptportale¹⁰⁾, welche man laut den an ihnen angebrachten Inschriften als eine Arbeit der Campionesen zu betrachten pflegte. Die von mir im Anschluss an Tassi¹¹⁾ durchgeführte Scheidung ihres Aufbaues in »mindestens zwei Arbeitsepochen« reicht noch keineswegs aus. Der Schmuck dieser Portale ist vielmehr zweifellos weit öfter bereichert, ergänzt und verändert worden, wobei man sich jedoch zum Theil noch der älteren Fragmente bediente. Vom Werk und von der Zeit des Giovanni da Campione ist nicht nur der spätere Zusatz des Andreolo de' Bianchi (1398) am Nord- und der noch spätere des Antonius de Alemannia (1403) am Südportal zu trennen, sondern auch ein Haupttheil der ursprünglichen romani-schen Decoration: die mächtigen Löwen mit ihrer Begleitschaft sind nicht, wie auch ich bisher glaubte, als neue Belebung alter Tradition zu betrachten, sondern sie stammen, wie schon die Form der mit ihnen verbundenen Säulen-

⁹⁾ Die Jahreszahl 1367 in den „Lombard. Denkm.“ S. 110 ist ein Druckfehler. Diese Datirung gilt wohl aber überhaupt nur für das Lünettenrelief mit der Geburt Mariae. Die dem Stil Bonino's nahestehenden Giebelfiguren sind reifer.

¹⁰⁾ Abbildungen und Beschreibung vgl. auch bei O. Schmalz, »Bergamo alta« im »Centralblatt der Bauverwaltung«, IX. 1889, S. 346 und in »Arte italiana decorativa ed industriale ed. C. Boito (Venezia) II. 1892, Nr. 2, Taf. VI.

¹¹⁾ Vite de' pittori scultori ed architetti Bergamaschi. Bergamo 1793. I. S. 9 ff.

basis¹²⁾ beweist, noch aus der romanischen Bauperiode selbst, welche sich freilich noch weit über das am Bogen des Südportales in Verbindung mit dem Namen des Magister Fredus genannte Datum 1137¹³⁾, bis ins 13. Jahrhundert erstrecken dürfte; ja an den ganzen tragenden Theilen der beiden Vorbauten mit den sculpirten Architravbalken, welche von den eigentlichen Portalen zu den Säulen führen, hat der Meister des Trecento möglicherweise nur insofern Antheil, als er den ursprünglichen romanischen Bildschmuck copirte und ergänzte, worauf bereits der auffallende Wechsel in der Höhe des Reliefs, besonders am Südportal, hinweist. Fast ununterbrochen scheint an diesen Portalen bis ins 15. Jahrhundert gearbeitet worden zu sein, wie ja auch die Halbfiguren der Apostel an den zu den Säulen führenden Architraven des Nordportales von denen Giovanni's am dortigen Portalarchitrav selbst durch etwa ein Jahrhundert getrennt sind. Mit dem Namen des Giovanni da Campione sind demgemäss am Nordportal nur die Portalwandungen selbst, und die Statue des S. Alessandro, am Südportal die Verkleidung des Bogens sowie der reiche krönende Aufsatz zu verbinden. Stilistisch gehören hier zusammen: einerseits die Reliefs des Baptisteriums (1340) und die nördliche Portalwandung (1351) sowie wohl auch die Reiterstatue des S. Alessandro (1353), andererseits die Loggia über ihr und der Aufsatz über dem Südportal mit seinen zahlreichen Heiligenstatuetten (1360), wobei die beiden letztgenannten Arbeiten weitaus reifer und der Gothik näher erscheinen. Ob dieser Fortschritt durch das Verhältniss zwischen Jugendwerken und Arbeiten eines gereiften Künstlers zu erklären ist, oder ob man auf einen älteren und einen jüngeren Meister gleichen Namens zu schliessen hat, wird ohne urkundliche Belege kaum entschieden werden können. Gesichert erscheint mir, dass der Meister Giovanni des Baptisteriums und der nördlichen Portalwandung ein Gehülfe des Giovanni di Balduccio da Pisa an der Arca di S. Pietro Martire ist, wo ich ihm jetzt speciell die Ermordungsscene an der linken Schmalseite des Sarcophages zuschreiben zu dürfen glaube, und gleichermaassen bleibt andererseits die stilistische Verwandtschaft der südlichen Portalkrönung mit dem Monument des Mastino della Scala zu Verona bestehen, wobei für beide der Antheil des Andreolo de' Bianchi nunmehr freilich an Bedeutung gewinnt. Derselbe ist um so wahrscheinlicher, als Andreolo's gothisches Prachtkreuz in S. Maria Maggiore mit dem Schmuck des Mastino-Sarcophages besonders im Ornament Verwandtschaft zeigt¹⁴⁾.

Das von Tassi angeführte Spesenbuch der Bauausführungen von 1396 hat sich im translocirten »Archivio della Misericordia« wiedergefunden und dürfte demnächst zum Theil edirt werden. Zweifellos wird es über die wechsel-

¹²⁾ Die Säulenschäfte selbst sind in diesem Jahrhundert erneuert, die Capitäle dagegen alt.

¹³⁾ Diese Inschrift am Bogen des Südportales ist wohl nur die Copie einer früheren. Darauf deuten schon die historischen Irrthümer hin, die sie enthält. Vergl. Bergamo, o sia Notizie Patrie. Almanacco per l'anno . . . 1856. S. 71.

¹⁴⁾ Abgebildet neuerdings in »Arte italiana decorativa etc.« II. Nr. 11.

volle Geschichte dieser Portale noch weitere Aufschlüsse geben, als die Stilkritik allein ermöglicht.

Bonino da Campione in Cremona und in Dalmatien.

Als einzige inschriftlich beglaubigte Arbeit des Bonino da Campione galt bisher das reichste der Scaligergräber in Verona, das Monument Cansignorio's. Neben demselben bezeugten sowohl die Acten der Mailänder Dombauhütte, wie der Stil einzelner Mailänder Denkmäler aus dem letzten Drittel des Trecento seine Thätigkeit in der lombardischen Hauptstadt. Bonino scheint jedoch, dem Wandertrieb seines Stammes getreu, seine Kunst noch an vielen anderen Stätten ausgeübt zu haben, und zwar nicht nur, wie ich bisher annahm, im Norden, auf dem Wege zwischen Verona und Mailand, sondern auch im Süden der Lombardei. Ja man begegnet, wenn auch nicht seiner Person, so doch seinem Namen und seinem Stil, auch ausserhalb Italiens: in Dalmatien.

Neben Verona und Mailand zunächst wird man als Stätte seiner Wirksamkeit künftig auch Cremona zu nennen haben, denn daselbst trägt ein bis vor kurzem durch seine hohe, dunkle Aufstellung im Innern über dem rechten Seitenportal des Domes dem Auge fast entzogener Sarcophag¹⁵⁾, welcher jetzt an der Front der Kathedrale rechts neben dem Eingang zum Campanile angebracht ist, die Bezeichnung:

»Magi Bonino de Campiliono me fe . . .«

Es ist das Grab des 1357 verstorbenen »Ritters und Rechtsgelehrten« Folchino de' Schizzi und seiner Erben, vom Cansignorio-Denkmal also etwa durch siebzehn Jahre getrennt, aber an dessen Reichthum gemahnt an diesem auf Consolen ruhenden Kastensarcophag nichts. Sein Schmuck bleibt im wesentlichen auf das Relief an seiner in drei Felder getheilten Frontseite beschränkt: in der Mitte die thronende Madonna mit dem Kinde, zur Rechten und zur Linken je ein knieender Adorant, von zwei Heiligen geleitet und empfohlen, in den Seitenfeldern die stehenden Figuren der »Justitia« und »Temperantia« (links) und der »Fortitudo« und »Prudentia« (rechts). Die Schmalseiten weisen nur ein Kreuz und das Wappenschild auf, welches auch zwischen den Consolen angebracht ist. Ueber den Stil dieses Reliefs darf ich mich hier kurz fassen: er erhebt meine bisher nur vermuthungsweise ausgesprochene Annahme, dass zunächst der Meister des Sarcophages des Stefano Visconti in S. Eustorgio zu Mailand Bonino da Campione sei, zu unbedingter Gewissheit, denn beide Sarcophagreliefs sind nahezu identisch¹⁶⁾. Mit Sicherheit wird man ferner nun auch die stilistisch verwandten Sculpturen Mailands, welche ich bereits zusammengestellt habe, mit dem Namen Bonino's verbinden dürfen, besonders das Relief über dem Salvarino Aliprandi-Sarcophag in S. Marco,

¹⁵⁾ Erwähnt von Diego Sant' Ambrogio a. a. O. S. 3, Anm. .

¹⁶⁾ Auch der Antheil Bonino's am Sarcophag des Lambertino Balduino da Bologna im sog. „alten Dom“ von Brescia wird durch den Schizzi-Sarcophag nur bestätigt.

sowie auch ferner dasjenige des sog. »Uberto III. Visconti«-Sarcophages in S. Eustorgio, an denen die Darstellungen der »Krönung Mariä« so innig verwandt sind. Und auch die meines Erachtens mit grösster Wahrscheinlichkeit zu bejahende Frage, ob Bonino der Meister des Bernabò Visconti-Denkmales sei, gewinnt hier neue Förderung, da Cremona noch andere zweifellos dem Bonino zuzuschreibende Sculpturen besitzt, welche zum Sarcophag des Bernabò Visconti schlagende Analogien aufweisen. Leider handelt es sich auch hier nur um etliche Fragmente, offenbar die Reste eines Sarcophages, welche sich jetzt in der Kirche S. Agostino befinden: ein der Mittelgruppe des Schizzi-Sarcophages völlig entsprechendes Relief der Madonna mit zwei Adoranten und vier Heiligen, sowie eine Darstellung Christi, in Halbfigur, über dem Sarcophag, zwischen zwei klagenden Engeln. Besonders das letztgenannte Relieffragment erinnert nicht nur in der Anordnung und in der Hauptfigur, sondern auch in allen seinen stilistischen Einzelheiten unmittelbar an die Mittelgruppe der rechten Langseite vom Sarcophag des Bernabò Visconti, wo der gleiche Christus zwischen Maria und Magdalena wiederkehrt. —

Mit Hilfe dieser Cremoneser Sculpturen und der Fragmente in Pizzighettone wird man nun auch eine schärfere, und vor Allem eine ausgedehntere Sichtung der Mailänder Trecentobildwerke wagen dürfen. Nachdem die Reliefs von Pizzighettone von neuem die künstlerische Ueberlegenheit des Pisaners bewähren, sind diejenigen Mailänder Arbeiten, welche zwar dem Pisaner Stil verwandt bleiben, die Vollendung der Arca di S. Pietro jedoch nicht annähernd erreichen, nunmehr mit Sicherheit dem Giovanni di Balduccio abzusprechen. Das gilt besonders für die beiden Sculpturen, welche ich schon früher unter dem gleichen Gesichtspunkt behandelt habe: das Relief mit dem Zug der heiligen drei Könige (1347) in deren Capelle zu S. Eustorgio und den Sarcophag des Martino Aliprandi († 1339) in S. Marco. Der hier thätige Campioneser, welcher auch am Monument des S. Agostino in Pavia, besonders an dessen obersten Reliefs, den Hauptantheil hat, ist sowohl von dem Pisaner selbst, wie von seinen eigenen Landsleuten jetzt um so schärfer zu sondern, als die durch Bonino vertretene Richtung der letzteren durch den Schizzi-Sarcophag an Klarheit gewonnen hat. Dieselbe wirft nun auch auf eine Reihe meist decorativer oder nur fragmentarisch erhaltener Trecentobildwerke Mailands ein helleres Licht, welche ich bisher zum Theil aus Mangel sicheren Urtheils, zum Theil aber auch wegen ihrer geringen kunsthistorischen Bedeutung von der Betrachtung ausschliessen zu sollen glaubte. Das gilt besonders für den Besitz des Museo Archeologico der Brera. Diese, in den letzten Jahren so zielbewusst und reich vermehrte Sculpturensammlung, welche neben dem neuen kleinen Museum der Certosa bei Pavia die Anwartschaft hat, eine Hauptstätte für das Studium der lombardischen Plastik zu werden, steht ¹⁷⁾ vor der Uebertragung in neue Räume und gänzlicher Neuordnung. Ihr Katalog vom Jahre 1883 ist antiquirt, zahlreiche der vielfach hoch an den Wänden angebrachten Ausstellungsobjecte tragen lediglich

¹⁷⁾ Geschrieben im Mai 1893.

die kleine, von unten nicht erkennbare Inventarnummer, etliche interessante Stücke sind überhaupt noch nicht eingereiht. Wenn ich es dennoch versuche, in der folgenden Liste nun auch den Besitzstand dieser Sammlung eingehender zu sichten, so möge dies nur als eine bescheidene, mit unzulänglichen Mitteln — vielfach ist mir die Provenienz der Stücke nicht bekannt — unternommene Vorarbeit für den officiellen Katalog angesehen werden. Bei derselben glaube ich auf die Scheidung von Meister- und Werkstattarbeit meist verzichten zu müssen. Die im folgenden genannten Künstlernamen sollen nur die allgemeine Schulrichtung innerhalb der Campionesen kennzeichnen, und diese möge durch den Hinweis auf andere verwandte Mailänder Sculpturen ausserhalb des Museums, welche ich meist schon behandelt habe, erläutert werden.

Principiell wird man zunächst die rein decorativen Werke grösseren Maassstabes, welche als Schmuck von Bauten — meist sind es Portallünetten — einen mehr handwerksmässigen Charakter tragen, von den kleinen, sorgsamer durchgeführten Sarcophagreliefs zu trennen haben. An der Spitze dieser ersteren Gattung stehen die vor kurzem durch einige Fragmente vermehrten Reste vom Portal der Brera¹⁸⁾, der beglaubigten Arbeit des Giovanni di Balduccio da Pisa, deren Ueberlegenheit selbst noch die bei ihrer hohen Aufstellung von unten so wenig günstig wirkenden Statuen der Maria und Gabriels bei Prüfung aus grösserer Nähe deutlich bekunden. Diesen Fragmenten ist keines der Ausstellungsobjecte gleichen Stils ebenbürtig, mit ihnen verwandt ist jedoch die grosse Gruppe der Madonna zwischen stehenden und knieenden Heiligen, von denen S. Ambrogio ein interessantes Stadtmodell darbringt, welche von der Porta Orientale stammt¹⁹⁾. Aus der gleichen Werkstatt ging zweifellos das auch in der Anordnung nah verwandte Relief am Bogen der Porta Ticinese hervor, welches dorthin von der Porta Romana übertragen zu sein scheint, und für diese tüchtige Arbeit aus der Zeit Azzo Visconti's könnte Giovanni di Balduccio selbst den Entwurf geliefert haben, ja vielleicht auch an der Ausführung unmittelbar beteiligt sein. Ausgeschlossen aber ist dies für den inhaltlich verwandten aus der gleichen Epoche stammenden Bildschmuck der Porta Nuova, denn derselbe spiegelt bereits deutlich die Art der Campionesen in der Richtung Bonino's, welcher auch die drei Statuen an der Fassade von S. Marco entsprechen²⁰⁾.

Es ist nicht leicht, sich über diese Gattung meist sehr hoch angebrachter und zum Theil verwitterter Sculpturen ein sicheres kunsthistorisches Urtheil zu bilden. Eine Berücksichtigung des Standortes kannte die oberitalienische Plastik des Trecento noch nicht, selbst in der Pisaner Schule ist sie selten.

¹⁸⁾ Von denselben ist jedoch der mit ihnen zusammen ausgestellte „Engel mit zwei Pauken“, welcher den venezianischen Typen näher bleibt, zu trennen. Vergl. über diese neuen Fragmente: G. Carotti a. a. O. S. 37 ff.

¹⁹⁾ Katalog Nr. 143. Im zweiten Saal über dem Eingang angebracht.

²⁰⁾ Aehnlich ferner sind drei Heiligenstatuen der „Casa Bocconi“, welche neuerdings am Quartiere della piccola industria, Via Vittoria Nr. 63, aufgestellt worden sind.

Fast durchgängig gewinnen die hoch aufgestellten Bildwerke dieser Zeit bei Prüfung aus grösserer Nähe, die freilich überhaupt nur ausnahmsweise möglich wird. So wage ich auch über den in diesem Zusammenhang noch zu nennenden Bildschmuck der Loggia degli Osii, den ich nicht näher studiren konnte, keine endgiltige Bestimmung²¹⁾. Jedenfalls sind die drei Statuen der Mitte, die Madonna zwischen dem Täufer und Petrus, weit reifer, als ihre sechs, übrigens auch unter einander wiederum verschiedenen Genossen: das lockenunwallte Haupt des Johannes ungewöhnlich charaktervoll, die Maria mit ihren auffallend reichen Haarflechten individuell und doch nicht ohne Monumentalität, die Petrusstatue durch stattlichen Faltenwurf ausgezeichnet. Diese drei Figuren gehören schon dem Quattrocento an, obgleich ich vor ihnen auf Jacopino da Tradate, wie Mongeri²²⁾ will, nicht schliessen kann.

Im Museo archeologico selbst zählt zu diesen Trecentobildwerken grösseren Maassstabes, welche als Schmuck von Aussenarchitekturen dienten, nur noch die »Madonna Misericordia« von der Porta Castello in Monza²³⁾: eine derbe Campionesenarbeit. Ebenfalls grössere Dimensionen zeigt endlich auch die Gruppe Christi über der Bahre zwischen zwei Engeln [Katalog 142], welche von den genannten decorativen Sculpturen jedoch durch die sorgsamere Arbeit und durch stärkeren Anschluss an die Pisaner Schule²⁴⁾ geschieden wird.

²¹⁾ Im entgegengesetzten Sinne, als gewöhnlich, führt der Gesamteindruck auch bei dem historisch interessanten Reiterbild des Oldrado Grossi da Tresseno am gegenüberliegenden Palazzo della Ragione [bezeichnet 1233, vergl. Giuliani, Memorie etc. . . di Milano. VII. S. 470 ff.] irre. Für den ersten Blick von unten her scheint sich diese Reiterfigur selbst mit den trecentistischen Reiterstatuen des S. Alessandro in Bergamo, der Scaliger in Verona und des Bernabò Visconti in Mailand nahezu messen zu dürfen. Obgleich jedoch das Fehlen jeder statischen Schwierigkeit — es handelt sich hier um ein Hochrelief, nicht um eine Freistatue — diesen ersten günstigen Eindruck zu rechtfertigen vermöchte, ist das Ross trotz seines langgestreckten Baues und dünnen Halses, die auf Naturstudium deuten könnten, sauber aber thatsächlich völlig conventionell behandelt, ohne eine Spur der Individualität, welche jene trecentistischen Rosse wenigstens in ihren Köpfen wahren, oder gar derjenigen, die das nicht viel später gearbeitete Pferd S. Martins am Dom von Lucca auszeichnet. Auch der bartlose Kopf des Reiters mit den glotzenden Augen, und sein Gewand mit den völlig geradlinigen Falten offenbaren hier eher eine im Erstarren begriffene Tradition, als eine neue, von der Natur selbst ausgehende Kunst, wie sie selbst über das Reiterrelief am sog. Sarcophag des Alberto della Scala in Verona und am Sarcophag des Alberico Suardi in Lurano einen realistischen Hauch breitet.

²²⁾ L'Arte in Milano. S. 412.

²³⁾ Katalog Nr. 106, an der Eingangswand des zweiten Saales: eine mit dem nackten Christkind thronende Madonna, deren Mantel sich um eine Schaar knieender Adoranten breitet. Im Katalog wohl irrthümlich als »Santa Valeria (?) con alcuni divoti« bezeichnet. Seitlich zwei Heilige.

²⁴⁾ Erwähnt sei hier ferner noch das noch nicht aufgestellte Grabdenkmal der Familie Rusca aus S. Francesco in Como im reichsten gothischen Typus,

Dem Gesamtcharakter ihrer Kunst entsprechend sind die Campionesen in Arbeiten winzigen Maassstabes am glücklichsten. So sind auch im Museo archeologico die ihnen zuzuweisenden kleinen Sarcophagfragmente — meist nahezu quadratische Reliefplatten — den aufgezählten Sculpturen an Reiz überlegen. Die weitaus grösste Reihe dieser Werke gehört der Richtung Bonino's an. Das gilt vor Allem für die beiden Reliefs, rechts und links oben neben dem Portal Michelozzo's [Inventar Nr. 1114: Madonna und Stifter, und Nr. 1284: Drei stehende Heilige], für das Sarcophagfragment im zweiten kleineren Saal an der Eingangswand, rechts vom Eintretenden [Inventar Nr. 2693], das in drei Felder gegliederte Sarcophagrelief unter der grossen Fensterrose der Rückwand [Inventar Nr. 622] und die Halbfigur Christi über dem Sarcophag am zweiten Pfeiler des linken Seitenschiffes des Hauptsaaes [Inventar Nr. 1286]. Diese Fragmente sind mit denjenigen im rechten Querschiff von S. Eustorgio, und S. Marco (unterhalb des Birago-Denkmal von Cristoforo de' Luvoni), sowie mit dem vollständig erhaltenen Grabmonument des Giovanni Fagnani († 1376) im Oratorium der Suore Canossiane (Via Sa. Fulcorina Nr. 20) zu einer kunsthistorischen Gruppe zu vereinen, wobei freilich nur von einem Schulzusammenhang gesprochen werden darf. Für den handwerksmässigen Betrieb bei der Herstellung dieser Arbeiten ist es bezeichnend, dass sie bei den gleichen Themen — fast stets handelt es sich um die Madonna in trono, Adoranten und Heilige, welche dieselben empfehlen — sich fast durchgängig des gleichen Compositionsschemas und der gleichen Typen bedienen, und die Unterschiede im wesentlichen nur auf mehr oder minder feine Detaillirung eingeschränkt bleiben. Ein irgend brauchbares Motiv geht, erst einmal aufgestellt, hier nicht wieder verloren, wird aber auch kaum weitergebildet, sondern eben einfach wiederholt. So ist beispielsweise die »Kronung Mariä« durch Christus vor einer Schaar nur in Halbfiguren sichtbarer Engel jetzt bereits durch drei lediglich durch ihre Conservirung verschiedene Exemplare vertreten: durch die schon erwähnten Reliefs in S. Marco (über dem Sarcophag des Salvarino Aliprandi) und S. Eustorgio (sog. Sarcophag des Uberto III. Visconti) und durch ein stark lädirtes Relief, welches jüngst für das Museum angekauft wurde: alle drei Arbeiten zeigen gleichmässig die Art des Bonino da Campione. Unzweifelhaft wird man auch für die bisher vereinzeltten Arbeiten künftig Analogien finden, wie solche jetzt ja auch das interessante Relief mit vier »Tugenden« (Justitia, Temperantia, Prudentia und Fortitudo) im Museo archeologico (Katalog Nr. 83) an den auch stilistisch nah verwandten Tugendfiguren des Schizzi-Sarcophages in Cremona erhalten hat. — Bezeichnend ist es aber ferner, dass mit einem wirklichen künstlerischen Fortschritt des Einzelnen zugleich meist auch neue Aufgaben, Gestalten und Motive auftreten, wie es beispielsweise an dem prächtigen Sarcophagrelief des Salvarino Aliprandi in S. Marco — man prüfe die Figur des Täufers! — der Fall ist. Dieser reifen Arbeit steht unter den Fragmenten des Museums nur

eine saubere Trecentoarbeit, deren zahlreiche Figuren sowohl in den Typen, wie in der Anwendung des Bohrers Einfluss des Pisaners verrathen.

ein einziges, leider sehr lädirtes Reliefbruchstück nahe: die Madonna mit dem Kinde vor einem von zwei Engeln gehaltenen Vorhang (Inventar Nr. 3074; links oben neben dem Portal Michelozzo's), wo besonders der reiche, schöne Faltenwurf über die Richtung Bonino's und seiner Schule bereits hinausweist. Die hier beginnende Kunst des Quattrocento ist im Museum endlich durch ein gut erhaltenes Sarcophagrelief aus der Kirche von Bruzzano (Katalog Nr. 100) vertreten, welches vorläufig links unten neben dem Michelozzoportal am Boden aufgestellt ist: in der Mitte die Madonna mit dem Kinde, vor ihr der knieende Stifter, von Johannes dem Täufer empfohlen, während S. Antonius, S. Ambrosius, S. Georg und S. Catharina assistiren. Die Formenbehandlung, besonders der Faltenwurf, nähert sich hier der Art des Jacopino da Tradate und zeigt Verwandtschaft mit dem Sarcophag der Familie Della Croce in S. Ambrogio ²⁵⁾.

Der Schizzi-Sarcophag am Dom von Cremona hat aber nicht nur für die schärfere stilkritische Sonderung einiger Mailänder Campionesenarbeiten, sondern auch für die Chronologie Bonino's Werth. Falls das Todesjahr des Beigesetzten, 1357, auch das Entstehungsjahr des Sarcophages ist, wäre es das früheste gesicherte Datum in der Wirksamkeit des Meisters, welche durch die Acten des Mailänder Domes bis zum Ende des Jahrhunderts (1397) verbürgt wird. Freilich glaubte ich schon früher ²⁶⁾ erwähnen zu müssen, dass die Identität aller in den Acten genannten Meister Bonino unter einander und mit

²⁵⁾ Der interessanteste Theil dieses Monumentes della Croce ist die jetzt unten vor dem Sarcophag aufgestellte Reihe von fünf trauernden Mönchsstatuetten. Hinten mit kleinen Pfeilern verbunden dienten dieselben ursprünglich wohl als Karyatiden des Sarcophages. Diese höchst realistisch aufgefassten Gestalten in ihren dunklen Kutten, aus welchen Gesicht und Hände mit ergreifendem Ausdruck in weissem Marmor hervorleuchten, rufen gleiche Motive französischer Sepulkralplastik in's Gedächtniss, deren Uebertragung durch den Antheil französischer Meister am Dombau erklärt wird, wenn anders man nicht unmittelbar auf französische Arbeit zu schliessen hat. Auch sonst dürfte die französische Kunst, besonders in der Epoche ihres Uebergewichts in der Dombauhütte, die Mailänder Plastik des Quattrocento beeinflussen haben. —

Mit den hier erwähnten Objecten ist der Besitzstand des Museo Archeologico an Sculpturen des Tre- und des beginnenden Quattrocento noch nicht völlig erschöpft, doch glaube ich das wesentlichste bis jetzt Bestimmbare genannt zu haben. Ein vorerst räthselhaftes Werk, auf welches hier nur die Aufmerksamkeit der Fachgenossen gelenkt sei, ist in den riesigen Fragmenten zweier Kolossalfiguren aus der Kirche der Annunziata di Castello (Inventar Nr. 59 und 60) in das Museum gelangt: ein gewaltiger Männerkopf von der Höhe eines Menschen, auf gleich gewaltigem Bruststück, und neben ihm das Fragment einer in denselben Riesendimensionen durchgeführten jugendlichen Gestalt in anbetender Stellung. Eine lediglich stilkritische Fixirung scheint mir hier im Hinblick auf den ganz ungewöhnlichen Maassstab, welcher selbst über den S. Christophorus der Chiesa di Villa von Castiglione d'Olona hinausgeht, und durch die schlechte Erhaltung unmöglich.

²⁶⁾ Lomb. Denkm. S. 98.

dem Schöpfer des Cansignorio-Monumentes zweifelhaft sein könnte. In der That begegnet man dem gleichen Künstlernamen ausserhalb Italiens, an einem Werk Dalmatiens, zu einer Zeit, welche zwingt, neben dem älteren noch einen jüngeren Bonino da Campione zu stellen.

Unter den Denkmälern mittelalterlicher Kunst, welche von den antiken Mauern des Domes von Spalato umschlossen sind, nehmen die beiden Ciborienaltäre zu Seiten des Hauptaltars das kunsthistorische Interesse zunächst wohl am wenigsten in Anspruch: der romanischen Kanzel, der Holztür Guvinas und dem Chorgestühl gegenüber erscheinen sie nur als Durchschnittsleistungen italienischer Gothik, an welchen das ganze Land so überaus reich ist, schwerfällig, und ungünstig disponirt, da sie als capellenartige Einbauten die majestätische Wirkung dieses Innenraumes stark beeinträchtigen, zudem durch spätere Ergänzungen und barbarische Barockzuthaten selbst in sich der Einheitlichkeit beraubt²⁷⁾. Auch unter einander stimmen sie nur scheinbar überein: der dem S. Anastasio gewidmete Altar zur Linken ist später, als der dem S. Doimo²⁸⁾ geweihte rechts errichtet, und weicht von diesem seinem Muster stilistisch ab. Werthvoll erscheinen beide Arbeiten zunächst nur durch den Umstand, dass sie beide genau datirt, und ausnahmsweise auch die Namen ihrer Meister überliefert sind. Für den S. Anastasio-Altar ergeben Documente²⁹⁾, dass er 1448 von Giorgio Orsini (Dalmatico), dem vielbeschäftigten Vorkämpfer der Renaissance in Dalmatien, dem zweiten Hauptmeister des Domes von Sebenico, errichtet ist; an dem ausdrücklich als sein Vorbild bezeichneten S. Doimo-Altar aber meldet eine lange Inschrift:

• MILLE QUATERCENTUM DUM PHEBUS VOLVERET ANNOS
ETIAM TER NONOS NOVEMBRIS MENSE PERACTUM •

und gibt die Künstlersignatur, welche ihn in den Rahmen dieser Betrachtung einordnet:

• M. BONINUS · DE · MILANO · FECIT · ISTAM · CAPELLAM · ET · SEPOL-
TURAM •.

Selbst ohne diese Inschrift müsste man hier an die Scaligerdenkmäler von Verona erinnert werden. Der ciborienartige Schutzbau über dem Altar mit

²⁷⁾ Am eingehendsten bisher behandelt bei Eitelberger, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens. Wien, 1884. S. 281 f. und T. G. Jackson, Dalmatia, the Quarnero and Istria. Oxford, 1887. II. S. 42 ff. Etliche Sculpturen sind in Gips erneuert, die Gewölbekappen, welche wohl Sculpturen zeigten, durch Malereien auf Leinwand verdeckt.

²⁸⁾ Jetzt dem S. Rainerio.

²⁹⁾ Vergl. Fosco, La Cattedrale di Sebenico, e il suo architetto Giorgio Dalmatico. Zara, 1874. S. 13. Die Figuren dieses Ciborienaltars sind tüchtige Quattrocento-Arbeiten, etwa im Stil des Brenzoni- und Serego-Denkmal in Verona. Besonders wirkungsvoll glückten die Engel mit Wappenschildern in den Giebeln, und ihre Genossen, welche den Vorhang halten. Auch die Einzelfiguren am Sarcophag sind energische, gut charakterisirte Heiligenfiguren. Die Mittelgruppe (Geisselung Christi) sowie die Grabfigur wurden später hinzugefügt.

seinen rundbogig verbundenen Pfeilern, seinen Ziergiebeln und den sie flankirenden Engelstatuen auf polygonen Postamenten, seine reiche Ausstattung mit Kriechblättern, mit kleinen Rundbogen an den Stirnseiten des Gewölbes, mit Relieffiguren in den Giebefeldern — das Alles gemahnt an die reiche gothische Ausbildung, welche das antike Tegurium und das frühmittelalterliche Ciborium besonders in den Freigräbern Veronas gefunden hat und bietet Analogien zum Cansignorio-Monument, welches den Namen Bonino's trägt. Vom Figürlichen des Ciboriums könnten in gleichem Sinne besonders jene Candelaber haltenden Engelstatuen an den Ecken und die reliefirten Engel (zum Theil mit Wappenschildern) in den Giebefeldern geltend gemacht werden. An dem als Sarcophag gebildeten Altar selbst ist der jetzige Hauptschmuck, der gelagerte Heilige, welchen ein Engel lebhaft gen Himmel weist, eine manirirte Arbeit des 17. Jahrhunderts. Sein Vorgänger scheint in der jetzt im Baptisterium bewahrten Grabfigur eines Bischofs erhalten zu sein, doch hat dieses ursprünglich offenbar sehr sorgsam gearbeitete Relief zu sehr gelitten, um der Stilkritik als Anhalt dienen zu können. Wohl aber gewähren einen solchen die alten Theile des Altares selbst: die drei in Halbfiguren sichtbaren Engel, welche den Vorhang über dem Gelagerten emporhalten, und vor Allem die Statuetten an der Frontseite des Sarcophages: die Madonna mit dem Kinde zwischen SS. Marcus und Peter (rechts) und SS. Anastasius und Doimus (links). Es sind unbedeutende Gestalten, Schöpfungen eines sorgsamen, aber dürftig begabten Bildners. Ein handwerksmässiger Zug geht durch das Ganze, man möchte auf eine Hand schliessen, welche mehr an rein decorativen Arbeiten, als an Werken mit selbständiger Wirkung geschult ist, wie denn auch der Bildschmuck des Ciboriums selbst günstiger wirkt, als diese Altarstatuetten. Die Heiligen erscheinen gar zu schwächlich, ihre Köpfe ohne individuelles Leben; die Haltung ist meist linkisch, der Faltenwurf einfach, jedoch ohne Reiz. Stilistisch am auffälligsten ist die Behandlung der Haare, welche nirgends in breite, lebendige Massen gegliedert, sondern sowohl an den grösseren Flächen, wie an den einzelnen Locken lediglich durch ganz feine Parallelstriche wiedergegeben sind. Nirgends stehen Bohrlöcher zu Tage. Das ist das gleiche Princip, welches die Arbeiten Bonino's in Cremona, Mailand und Verona zeigen, aber in weit schwächerer Anwendung, völlig ausgeartet in Schematismus. Aehnlich ist die Behandlung der Augen, unter flachen gewölbten Brauen schmal umgrenzt, ohne Andeutung der Pupille und Blickrichtung. Diese Statuen allein würde man kaum in die Epoche ausgebildeter Gothik versetzen, wie sie die Jahreszahl und die Decoration des Ciboriums selbst verbürgt. Etwas reifer und lebensvoller erscheint dagegen die Mittelgruppe, die auch zum kunsthistorischen Vergleich am ehesten herausfordert. Die Madonna thront in voller Vorderansicht, das segnende Christkind auf ihrem Schooss am Füsschen und an der Linken haltend. Ihr breites, von schlicht gescheiteltem Haar umrahmtes Gesicht unter dem Kopftuch zeigt freundlichen, freilich wenig individuellen Ausdruck, und das Gewand unten reichere Faltenmotive, als die Heiligen. Das Christkind ist wenigstens lebhaft bewegt, obschon sein nackter Körper noch die im Trecento gewöhnlichen, hässlich

aufgedunsenen Formen bietet. Im Ganzen bleibt diese Madonna derjenigen an der Schmalseite des Cansignorio-Sarcophages in Verona am nächsten verwandt.

Ist dieser in Spalato thätige Meister Bonino de Mediolano mit dem Schöpfer des Scaliger-Monumentes und der oben angeführten Sculpturen in Mailand und Cremona identisch? — Dagegen spräche zunächst die Chronologie. Nimmt man das Todesjahr des Folchino de' Schizzi, 1357, als das Entstehungsjahr seines Sarcophages an, so wird die Identificirung beider Meister geradezu unmöglich. Unbedingt zwingend ist solche Annahme jedoch nicht; der Sarcophag in Cremona könnte sehr wohl erst später gearbeitet worden sein. Aber selbst das Cansignorio-Monument schliesst jene Identität aus. Als Bonino diesen bedeutenden Auftrag empfing, muss er bereits ein gereifter Künstler, also etwa dreissigjährig gewesen sein, und da das Scaligergrab 1374 vollendet war, so hätte Bonino 1427 ein Alter von mindestens achtzig Jahren gehabt. Greisenhaft und verknöchert könnte allerdings die Kunst erscheinen, welche in den Heiligenstatuetten des S. Doimo-Sarcophages zum Ausdruck gelangt, weit näher aber liegt es, hier auf die Thätigkeit eines anderen Meisters Bonino zu schliessen, welcher mit seinem in der Lombardei so reich vertretenen Landsmann nur die Schulung gemeinsam hat, dieselbe noch stärker in geistlosen Schematismus verflachend, als jener. Auf die gleiche Schulung aber weist mit voller Sicherheit nicht nur der Stil, besonders die Behandlung der Haarparthien, sondern auch die Inschrift selbst, in welcher sich der Künstler ebenso als »de Milano« bezeichnet, wie sich Bonino am Cansignorio-Denkmal »de Campiglione Mediolanensis diocesis« nennt. —

Die Thätigkeit eines Mailänder Bildners in Dalmatien hat nichts Auffälliges. Die Kunst Dalmatiens steht im Zeichen Italiens, auch ihre persönlichen Träger sind neben den doch in immerhin nur geringer Anzahl verbürgten einheimischen Meistern Italiener, in der Sculptur vielfach Oberitaliener, Lombarden und Venezianer: ein Lombarde, ja ein Mailänder, Franciscus de Mediolano, nennt sich 1380 an dem hervorragendsten Werk der Trecentobildnerei in Dalmatien, am Silberschrein des S. Simeone in dessen Kirche zu Zara; ein Venezianer ist es, welcher an der zweiten Stätte Dalmatiens, wo ich dem Stil des S. Doimo-Altars von Spalato begegnet bin, neben Bonino allein in Frage käme: am Westportal des Domes von Sebenico. Wie bei fast allen diesen Werken theilen sich in den reichen Schmuck dieser Pforte mehrere Epochen und Meister, der specifisch gothische Theil desselben jedoch, besonders die zwölf Heiligenstatuetten in ihren zierlichen Nischen neben der inneren breiten Portalwandung, ist einheitlich und entspricht in den Typen der Figuren, in der Haar- und Gewandbehandlung, sowie endlich auch im Ornament völlig dem S. Doimo-Altar. Auch das ganze Decorationsschema folgt an diesen Theilen des Portalschmucks den Mustern der Campionesen, freilich nicht ohne starke Anklänge an die venezianische Gothik des Quattrocento. Als Hauptmeister der gothischen Architektur der ganzen Kirche erscheint denn auch in den Urkunden ein Venezianer, ein Sprössling derjenigen Künstlerfamilie, welche eine kunsthistorische Parallelerscheinung der

lombardischen Campionesen für Venetien bildet: der dalle Massegne, denn der »Petrus Paolus de Venetia lapicida,« welcher als Vater des »magister Antonius« 1435 und 1436 erwähnt wird ³⁰⁾, ist wohl identisch ³¹⁾ mit dem Bruder Jacobello's, mit dem Meister des Marmoraltars in S. Francesco zu Bologna und der Statuen über den Chorschranken der Marcuskirche von Venedig. Ueber den Antheil, welchen dieser Venezianer Antonio di Pietro Paolo an der plastischen Aussendecoration des Domes von Sebenico gehabt hat, sind wir jedoch im einzelnen nicht unterrichtet, und so bleibt wenigstens die Möglichkeit bestehen, dass Bonino da Milano am Westportal in der That persönlich betheiligt ist. Ist dies nicht der Fall und liegt vielmehr eine Arbeit venezianischer Scarpellini vor ³²⁾, so wäre dieses Portal ³³⁾ ein Beleg dafür, dass die Kunst der Campionesen im Westen und die der dalle Massegne und ihrer Schul- und Zeitgenossen im Osten zuweilen den gleichen Weg gewandelt sind. So ruhmvoll, wie im Trecento, war derselbe im Quattrocento jedenfalls nicht mehr, denn weder der S. Doimo-Altar in Spalato, noch das Westportal des Domes von Sebenico kann sich mit den Hauptdenkmälern der Trecentoplastik in der Lombardei und Venetien messen.

³⁰⁾ Vergl. Jackson, a. a. O. I. S. 381 Anm. 2.

³¹⁾ Vergl. Kraus, Blätter des christlichen Kunstvereins der Diöcese Seckau. 1886.

³²⁾ Ein solcher nennt sich an dem äusserst derben Lünettenrelief — Madonna und Kind in trono zwischen S. Agostino und Sa. Bitcula — des Portales von S. Domenico zu Trau: „MAISTÈ NICOLAI DÈ TE DITO CERVO DE VENECIA FECIT HOC OPVS.“

³³⁾ Das Westportal des Domes von Sebenico ist übrigens ebenfalls das Werk mehrerer Epochen und zudem stark restaurirt.

Fresken des Antonio Pollajuolo im Palazzo Venezia zu Rom.

Von der bildnerischen Thätigkeit des Antonio Pollajuolo in Rom zeugen noch heute die bronzenen Grabmonumente Sixtus' IV. und Innocenz' VIII. in S. Peter, von malerischen Arbeiten von ihm in der ewigen Stadt ist dagegen bisher noch keine Spur bekannt geworden. Auch in keiner der publicirten Urkunden findet sich sein oder seines jüngeren Bruders Name in Verbindung mit Aufträgen zu Malereien. Es schien ausgeschlossen, dass sie das in Florenz gemeinsam betriebene Handwerk als Maler auch in ihrer zweiten Heimathstadt fortgesetzt hätten. Und doch ist daselbst noch ein Denkmal ihrer Thätigkeit auf diesem Gebiete vorhanden. Im Palazzo Venezia, in dem ältesten unter Paul II. erbauten Theile hat sich die Decoration eines Zimmers erhalten, welche der Kunstrichtung der Pollajuoli, im besonderen Antonio's, auf das Engste verwandt ist. Das etwa 10 Meter im Geviert messende Zimmer befindet sich im ersten Stockwerk und öffnet sich mit zwei Fenstern nach der Piazza. Es stösst direct an den zur Benedictionsloge führenden Raum, mit dem es durch eine jetzt vermauerte Thür verbunden war. In einer Höhe von sieben Metern zieht sich an den vier Wänden ein zwei Meter hoher Fries herum, der durch gemalte Steinornamente auf gelb-braunem Grund in je drei Felder getheilt ist. Letztere zeigen in einer portalartigen Scheinarchitektur auf blauer Luft figürliche Darstellungen und zwar acht Thaten des Hercules und vier Scenen mit Putten, von diesen je eine als Mittelstück einer jeden Wand. Die Figuren sind wenig unter Lebensgrösse und in starker Untersicht gezeichnet. Die Bilder aus dem Herculesmythus schildern den Kampf mit dem nemäischen Löwen, dem Kentaur, den stymphalischen Vögeln, der Hydra, mit Geryon und Antäus, sowie die Einbringung der Hirschkuh und der Rinder des Geryon. Auf den Puttenscenen belustigen sich geflügelte Knaben am Spiel in Fontänen; ähnliche Burschen, je zwei eine Lorbeerguirlande zwischen sich haltend, befinden sich oberhalb der einzelnen Bilder und an den Balken der Holzdecke. Einzelne Theile dieser Wandgemälde waren schon seit Jahren blossgelegt, der grössere Theil ist vor drei Jahren von der bedeckenden Tünche befreit worden, als man eine später querdurchgezogene Zwischendecke wegräumte. Bei dieser Gelegenheit wurde die alte Holzdecke wieder hergestellt und die Bilder einer eingehenden aber wenig gelungenen Restauration unterzogen. Nur dem Umstande, dass sich die Fresken in einem unbenutzten Raume befinden, dessen einziger Zugang durch das Archiv der österreichischen Botschaft bei der Curie zu geschehen hat, kann es zugeschrieben werden, dass sie trotz ihrer grossen Wichtigkeit bisher ganz unbeachtet geblieben sind, und dass von ihrer Existenz meines Wissens noch keine Kunde in die Oeffentlichkeit gedrungen ist. Der gesammte Freskenschmuck dieses Raumes rührt, wie ich glaube, in Entwurf und Zeichnung von Antonio Pollajuolo her, in der Aus-

führung macht sich auf einzelnen Bildern dagegen die Mitarbeit einer schwächeren Hand bemerkbar. Ueberhaupt ist die Behandlung dem hohen Standort entsprechend etwas decorativ, ohne jedoch auf Feinheiten im Detail zu verzichten.

Die Bekanntschaft dieser Gemälde verdanke ich dem Maler Herrn Franz Patzka in Rom, der mich in dieses Gemach führte. Se. Excellenz Graf Revertera hat in liberalster Weise die Erlaubniss zur Entfernung der modernen Restaurationen gewährt und die von Herrn Bartolucci daraufhin vorgenommenen Reinigungsversuche sind auf das Beste geglückt. Die Erhaltung der Fresken ist eine im Ganzen gute. Sie sind nicht nur gegenständlich höchst interessant, sondern sie werden von jetzt ab als ein für die Beurtheilung von Pollajuolo's Kunstrichtung im Besonderen und für die Kunst des Quattrocento im Allgemeinen sehr wichtiges Denkmal zu betrachten sein. Ich behalte mir vor, in Bälde ausführlicher darüber zu handeln.

Rom, Februar 1894.

Hermann Ulmann.

Zur Kenntniss H. Springinklee's.

Eine grosse Anzahl der Nürnberger Holzschnitte aus der Zeit A. Dürer's harrt trotz aller Bemühungen moderner Forscher noch genauerer Bestimmung. Ganz besonders trifft dies auch den Hausgenossen Dürer's, Hans Springinklee. Ich selbst habe an verschiedenen Orten über ihn mich verbreitet, und habe nachzuweisen gesucht, dass als seine früheste Jahreszahl bis jetzt 1512 anzusehen sei. Im Repertorium XVI, S. 308, habe ich einige sich unter Dürer's Werk versteckende Holzschnitte ihm zugeschrieben, muss aber hier bemerken, das der hl. Sebald, Bartsch App. 19, den ich bloss nach einer Copie beurtheilen musste, von mir irrthümlich dem Springinklee beigegeben worden ist.

Bartsch beschreibt unter Nr. 116 die acht österreichischen Heiligen unbeanstandet als Dürer. Das Blatt trägt keine Bezeichnung und ist mir 'als Originalarbeit des grossen Meisters sehr bedenklich. Unter Nr. 32 im Appendix beschreibt Bartsch ferner eine Darstellung, wie Kaiser Maximilian I. nebst der Madonna und sechs Heiligen Gottvater verehrt. Beide Blätter haben eine grosse Familienähnlichkeit, und man wird kaum einen anderen Zeichner dafür ausfindig machen, als Springinklee. Allerdings ist die Behandlung für ihn ziemlich breit und nähert sich sehr der Dürer'schen, aber andererseits ist doch wieder viel von Springinklee's gewöhnlicher Manier darin.

Im Münchner Kupferstichcabinet befindet sich ein von Rudolf von Habsburg anhebender österreichischer Stammbaum. Die Blätter kamen im Mai 1802 in die Sammlung und scheinen nicht sehr lange vorher gedruckt worden zu sein. Zwei Hände sind darin ersichtlich. Der Haupttheil bis Maximilian I. gehend, rührt offenbar von Springinklee her, den kleineren Theil, bis zu Maximilian II. gehend, fertigte eine recht schwache Hand. Maximilian II. ist nur als König von Böhmen genannt, was er 1562 wurde, und trägt noch nicht die Kaiserkrone.

Wilh. Schmidt.

Wann war der Meister E S in den Niederlanden?

Alfred v. Wurzbach, der vor einer Reihe von Jahren im II. Band dieser Zeitschrift p. 410—412 die bekannte Jugendzeichnung Dürer's von 1485 im Berliner Cabinet für ein unzweifelhaftes Werk des Meisters E S erklärte, und später in der Zeitschrift für bildende Kunst ¹⁾ den Beweis zu führen suchte, dass der Meister E S ein Münzmeister und Stempelschneider Kaiser Friedrichs III. in Wiener Neustadt gewesen sei und »Erwein vom Stege« geheissen habe, überrascht uns im letzten Heft des Repertorium durch eine Anzahl neuer »Entdeckungen« über den genannten Künstler.

Ich würde mir gern die Mühe ersparen, diese jüngsten Funde auf ihren positiven Gehalt zu prüfen und nachzuweisen, dass es sich hier, wie bei den vorgenannten Beiträgen zur E S-Forschung, um leere Hypothesen handelt, die jeder Begründung entbehren, wenn es nicht leider eine bekannte Tatsache wäre, dass dergleichen mit der Sicherheit der Ueberzeugung vorgetragene Behauptungen vom Leser aus Mangel an Vergleichsmaterial oder aus Bequemlichkeit nicht nachgeprüft werden und schliesslich als anerkannte Thatsachen in den für breitere Schichten bestimmten kunstgeschichtlichen Handbüchern Aufnahme finden.

Unter dem vielversprechenden Titel: »Wann war der Meister E S in den Niederlanden?« sagt v. Wurzbach gleich Eingangs, es sei wiederholt bemerkt und erwähnt worden, dass sich in den Stichen des Meisters E S niederländische Einflüsse geltend machen, doch habe sich bisher Niemand die Mühe genommen, diese sog. Einflüsse näher zu kennzeichnen. Ein solcher Vorwurf liesse mich ungekränkt, wenn ich nicht selbst in meiner Schrift: »Die Spielkarten des Meisters E S« ²⁾ p. 8, wo ich die leider sehr bescheidenen Resultate langjähriger Forschungen über den Meister E S in nuce veröffentlicht habe, von den flämischen Einflüssen spräche, welche seine Kunstweise nicht verleugnen kann. Diese Einflüsse näher zu bezeichnen war mir indess nicht möglich, weil es an positiven Funden, d. h. an Fällen evidenter Abhängig-

¹⁾ Jahrgang XIX, p. 124 ff.: »Name und Herkunft des Meisters E S vom Jahre 1466.«

²⁾ Erste ausserordentliche Publication der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft. Berlin 1891.

keit des oberrheinischen Stechers von niederländischen Meistern fehlte. Sonst hätte ich mir die Mühe gern genommen.

Wie steht es nun aber mit den Thatsachen, die v. Wurzbach für eine niederländische Reise des Meisters E S ins Feld führt? Die angeblichen Reminiscenzen an die Innenräume des Jan van Eyck in den Blättern: Maria im Zimmer P. 139 und das Jesuskind im Bade B. 85 sind so allgemeiner Natur, dass man aus ihnen keinerlei positive Schlüsse ziehen kann. Diese Innenräume sind der ganzen flämischen Kunst des 15. Jahrhunderts auch nach van Eyck gemeinsam, ebenso wie sich die Fialenthürmchen mit Prophetenstatuetten, welche der Meister E S sehr häufig anwendet, nicht ausschliesslich bei Memling, sondern bei fast allen seinen niederländischen Zeitgenossen finden. In der oberdeutschen Kunst kommen sie später u. a. beim älteren Holbein (Paulsbasilika) und Grünewald (Isenheimer Altar) vor, die sie wohl ebenfalls von den Niederländern übernommen haben. v. Wurzbach macht aber einige Stiche des Meisters E S namhaft, in denen er directe Benutzungen bestimmter Gemälde von Roger van der Weyden, Ouwater und Memling erkennen will.

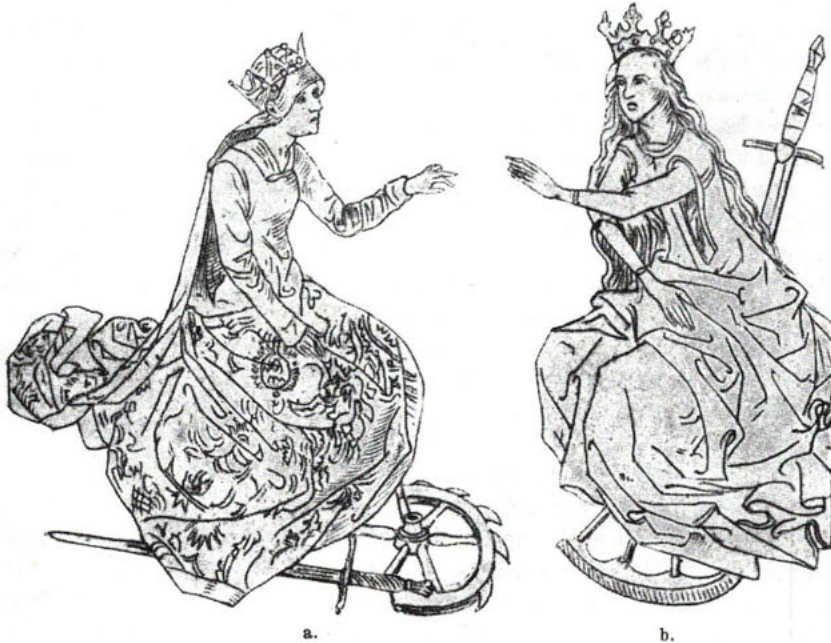
Zunächst ist es das Blatt: Augustus und die tiburtinische Sibylle B. 8, dessen Motiv dem linken Flügel des Bladelinaltars im Berliner Museum entlehnt sein soll. Waagen, den v. Wurzbach als Eideshelfer heranzieht, drückt sich hierüber sehr vorsichtig aus, indem er sagt, der Stich zeige mehr als andere den Einfluss Roger's van der Weyden, der die gleiche Darstellung, d. h. denselben Gegenstand gemalt habe³⁾. Passavant⁴⁾ kleidet diesen Anspruch in die bestimmtere Form: »Das Motiv für die Composition des Stiches ist einem Gemälde Roger's im Berliner Museum entlehnt«. Bei v. Wurzbach endlich hat sich Waagens offenbar nur auf den Stilcharakter bezügliche Bemerkung schon zu der Behauptung verdichtet: »Die Stellung des Königs und der Sibylle, ja die Anordnung des Raumes, in welchem die Scene spielt, machen die Reminiscenz unbestreitbar. Der Meister E S muss dieses Bild Roger's gesehen haben«. Obwohl ich schon im elften Band des Repertorium (p. 50, Nr. 1) darauf hingewiesen hatte, dass Stich und Bild zwar denselben Gegenstand, aber völlig anders dargestellt zeigen und nur in dem Punkte übereinstimmen, dass die Handlung hier wie dort im Zimmer vor sich geht, und die Sibylle hinter dem knieenden Kaiser steht, glaubte ich doch bei der Sicherheit, mit welcher v. Wurzbach die Frage entscheidet, mich geirrt zu haben. Um so grösser war mein Erstaunen, als ich bei einem erneuten Vergleich der beiden Compositionen nicht die geringste Uebereinstimmung zwischen ihnen fand, es sei denn, dass die beiden Hauptfiguren nach rechts gewendet sind und die Sibylle ihre rechte Hand auf den Rücken des Augustus legt. Die Raumdisposition ist eine völlig andere: im Bilde befindet sich links ein Bett, während man dort im Stich eine Vorhalle sieht, in der fünf Zuschauer stehen. Auf Roger's Gemälde sieht man ihrer drei auf der rechten Seite. Das Fenster hat beim Meister E S einen gothischen Bogen, auf dem Bladelinaltar

³⁾ Treasures I. p. 295.

⁴⁾ P.-Gr. II. 41. 8.

ist es viereckig: und so könnte man der Reihe nach die ganze Composition zergliedern ohne andere Berührungspunkte zu finden, als die durch die Identität des dargestellten Vorgangs bedingten.

Ein zweites Beispiel ist das Urtheil Salomonis B. 7. Es enthält nach v. Wurzbach eine deutliche Reminiscenz an Albert van Ouwater's Erweckung des Lazarus im Berliner Museum, nämlich die durch die Fenster hereinsehenden Zuschauer, »ein Motiv, welches in so charakteristischer Analogie nicht wieder anzutreffen ist«. Ich habe den Stich des Meisters E S neben die Heliogravüre des Berliner Bildes gelegt und kann zu Wurzbach's Ehre nur an-



nehmen, dass er sich die Mühe dieses Vergleichs nicht selbst genommen hat, sondern von irgend einem guten Freund auf diese sonderbare Analogie aufmerksam gemacht worden ist. Auf dem Stich des Meisters E S lehnen drei Männer links im Fenster und sehen dem Vorgang zu, und bei Ouwater sieht man in der Mitte der Darstellung durch die Stäbe der den Chorumgang absperrenden Thüre eine dichtgedrängte Menge, welche von der sich im Chor abspielenden Scene einen Blick zu erhaschen sucht ⁵⁾. Das ist die »so charakteristisch nicht wieder anzutreffende Analogie«!

Wenn man in so leichtfertiger Weise mit zufälligen Aehnlichkeiten spielt, könnte man freilich auch zu dem Resultat gelangen, der Meister der Spielkarten sei in Japan gewesen, weil seine Reiher und Kraniche eine so frap-

⁵⁾ Ganz ähnlich ist auch die sich hinter den Chorschranken drängende Gemeinde auf einem niederländischen Bilde des 15. Jahrhunderts: der Exhumirung des hl. Hubertus in der National Gallery zu London (Nr. 783) dargestellt.

pante Verwandtschaft mit den japanischen Malereien und Stickereien zeigen. Jedenfalls kann es nicht Wunder nehmen, dass die Verwandtschaft, welche v. Wurzbach zwischen der hl. Catharina auf dem nach einem verschollenen E S copirten Stich des Israhel van Meckenem B. 147 und derselben Heiligen auf dem Johannesaltar von Memling in Brügge findet, den gleichen Grad von Glaubwürdigkeit wie seine vorerwähnten Beispiele bietet. »In der Gestalt der Catharina erkennen wir trotz der doppelten Bearbeitung, welche sie zuerst durch den Meister E S und dann durch Israhel van Meckenem erfuhr, noch immer die Catharina des Memling«. Da Israhel's Stich B. 147 nur in fünf Exemplaren bekannt ist, die sich in Berlin, München, Paris, Wien und Wolfegg befinden, eine Reproduction des seltenen Blattes aber nicht existirt, stelle ich hier die beiden Catharinen: a) aus Memling's Bild und b) aus Israhel's Stich nebeneinander, um auch denjenigen Lesern den directen Vergleich zu ermöglichen, welche an keinem der genannten fünf Orte wohnen und es Herrn v. Wurzbach daher auf seine Autorität hin glauben müssen, dass der Einfluss Memling's auf Israhel's Catharina, resp. auf das verschollene Vorbild derselben »geradezu unabweisbar« erscheint.

Ich glaube, der geneigte Leser, und auch der ungeneigte wird mir Angesichts dieser Gegenüberstellung zugeben, dass zwischen den beiden Figuren keine andere Aehnlichkeit besteht, als diejenige, welche durch den Gegenstand der Darstellung, die Identität der Heiligen und die annähernde Gleichzeitigkeit beider Werke bedingt wird. Dass sich die hl. Catharina hier wie dort vornüberneigt und die Hand ausstreckt, um den Verlobungsring des Jesuskinds zu empfangen, dass sie als Königstochter eine Krone trägt, und dass das Rad, als Symbol ihres Martyriums, zu ihren Füßen liegt, versteht sich von selbst und kann auf hundert Darstellungen des 15. Jahrhunderts nachgewiesen werden. In allen Einzelheiten: Kostüm, Haartracht, Faltenwurf, Kronen besteht keinerlei Uebereinstimmung, und man wird nach diesen drei Beispielen v. Wurzbach nicht zugestehen können, dass sie »vollkommen genügen« um uns die Thatsache klar zu machen, dass der Meister E S Werke von Jan van Eyck, Roger van der Weyden, Albert van Ouwater und Memling gekannt haben muss«. Zu welchen phantastischen Resultaten käme die Forschung, wollte man solchen Argumenten Beweiskraft beimessen!

Ich will hier noch bemerken, dass schon die Datirung des Johannesaltars eine Benutzung durch den Meister E S unmöglich macht, denn Memling's Bild trägt die Jahreszahl 1479⁶⁾, während der Meister E S aller Wahrscheinlichkeit nach 1467 starb⁷⁾, also 12 Jahre vor der Entstehung des Jo-

⁶⁾ Laut freundlicher Mittheilung des Herrn Dr. v. Tschudi ist kein stichhaltiger Grund vorhanden, diese, allerdings übermalte, Jahreszahl anzuzweifeln. Crowe und Cavalcaselle's Einwurf, das Bild wäre dem Epiphanien-Altar gegenüber unreifer und weniger vollendet, erklärt sich zum Theil aus seinem schlechten Zustand und dem grösseren Format. Sicher gibt es aber keinen Grund, den Johannes-Altar vor 1467 zu setzen.

⁷⁾ Vergl. v. Lützw, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes, p. 23 und Lippmann, Der Kupferstich, p. 23—24.

hannesaltares. Aber solche Widersprüche beirren die kühnen Folgerungen v. Wurzbach's nicht. Er schliesst weiter, dass da die niederländischen Einflüsse nur in Werken der Spätzeit des Meisters E S nachgewiesen werden können, der Künstler erst in seinen reiferen Mannesjahren nach den Niederlanden gekommen sei, und dass sein Aufenthalt daselbst um so gewisser nach dem Jahre 1460 vermuthet werden kann, weil er mehrere Werke Memling's gesehen haben müsse, und dessen Thätigkeit vor 1460 kaum nachzuweisen sein dürfte. Hier liegt der zweite Rechenfehler, denn die von v. Wurzbach citirten Stiche des Meisters E S gehören meines Erachtens keineswegs sämmtlich seiner Spätzeit an. Für die datirte Maria im Gemache P. 139 von 1467 gebe ich dies natürlich unbedingt zu, aber das Salomo-Urtheil B. 7 und Augustus und die Sibylle B. 8 gehören nach ihrer weicheren und farbigeren Behandlungsweise der mittleren Periode des Künstlers an, die ich aus Mangel an Beweismaterial nicht wie v. Wurzbach mit bestimmten Jahreszahlen zu begrenzen wage. Es existirt jedoch ein offenbar noch der Frühzeit des E S angehöriger Stich in München und Wien: die hl. Dreifaltigkeit B. 37, welchen v. Wurzbach nicht erwähnt, bei dem aber schon Passavant⁸⁾ mit Recht auf die grosse Aehnlichkeit mit einer Grisaille von Roger van der Weyden im Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M.⁹⁾ aufmerksam gemacht hat, mit grösserem Recht jedenfalls, als v. Wurzbach es bei den von ihm angeführten Stichen gethan hat.


Leider muss ich zum Schluss hier noch bekennen, dass ich wie in allen vorbesprochenen Punkten, selbst da nicht mit v. Wurzbach übereinstimme, wo er ausdrücklich angibt, dass er eine von mir ausgesprochene Vermuthung als richtig bestätige: dass nämlich der Meister E S in den Jahren 1466 und 1467 aus einem uns gänzlich unbekanntem Grunde einige ältere, schon vor Jahren, noch bevor er in den Niederlanden gewesen, von ihm gestochene Blätter mit der Jahreszahl 1466 oder 1467 versah und bezeichnete. Diese Annahme ist mir ganz neu, und ich erinnere mich nicht, jemals eine solche oder ähnliche Behauptung ausgesprochen zu haben, am allerwenigsten bei dem Johannes auf Pathmos P. 161, den ich in Uebereinstimmung mit der Jahreszahl 1467 in das letzte Lebensjahr des Künstlers setze, und bei dem hl. Michael P. 166, welchen ich für eine der allerletzten Arbeiten des Meisters halte und in dem ich keineswegs seine früheste Technik zu erkennen vermag.

Die Beweise dafür, dass der Meister E S im Jahre 1466 ungefähr das Alter von 40 Jahren erreicht habe, dass er noch viele Jahre nach seiner niederländischen Reise thätig war und sich eines langen Lebens, rüstiger Gesundheit und hohen Alters erfreute, bleibt uns v. Wurzbach vorderhand schuldig. Wenn er uns späterhin auch damit zu überraschen gedenkt, so wollen wir nur hoffen und wünschen, dass dies mit besseren und stichhaltigeren Gründen geschehen möge, als es die von ihm für die niederländische Reise des Meisters beigebrachten sind.

Max Lehrs.

⁸⁾ P.-Gr. II. 43. 37.

⁹⁾ Photographie von Nöhring, Nr. 565.

Nachdem ich die vorstehende Widerlegung kaum abgeschlossen, läßt Herr v. Wurzbach in der Kunstchronik vom 1. Juni einen neuen sensationellen Artikel unter der Spitzmarke: »Der Stecher W« erscheinen, dessen Tendenz sich im Wesentlichen gegen meine Arbeiten richtet, und der einen wahren Rattenkönig wüst durcheinandergewirbelter Hypothesen, unklarer Behauptungen, grober Irrthümer und Verwechslungen, missverständener Aeusserungen anderer Schriftsteller etc. enthält. Nachdem er das Werk des Wenzel von Olmütz, den er mit dem »Stecher W« meint, wiederum zerpfückt hat, identificirt er die Baldachine dieses oberdeutschen Stechers mit denen des niederländischen Meisters , obwohl sie für jeden Kundigen ganz verschiedene architektonische Formen zeigen, auch das W des Niederländers ein vollkommen anderes ist, als jenes des Wenzel von Olmütz. Dann spricht er vom wiederholten Vorkommen des pfälzischen Wappens in der militärischen Folge desselben Stechers, um 6 Zeilen weiter einzugestehen, dass es nur bei dem Exemplar der Albertina eingezeichnet (ergo für die Heimath des Stechers ganz bedeutungslos) sei. Der Meister P W von Köln, dessen runde Karten das Kölner Stadtwappen mit der Umschrift: »Salve felix Colonia« enthalten, und dessen Legenden in kölnischem Dialekt abgefasst sind, wird zum Schweizer gemacht und unter Verschweigung der wahren und schwerwiegendsten Gründe wird fälschlich behauptet, er sei nur nach den niederrheinischen Wasserzeichen für einen Kölner erklärt worden. — In diesem Tone geht es unter Berufungen auf die Autorität des alten Adam Bartsch (den v. Wurzbach, beiläufig bemerkt, an anderer Stelle¹⁰) einen »mittelmässigen Kopf« nennt) und Violet le Duc (!) weiter durch sieben Spalten der Kunstchronik, so dass man die Empfindung hat, es sei dem Herrn mehr darum zu thun gewesen, die ohnedies dürftigen Resultate der wissenschaftlichen Forschung zu verwirren, als etwas Brauchbares an ihre Stelle zu setzen.

Natürlich kann es mir nicht einfallen, alle die Behauptungen, zu denen sich Herr v. Wurzbach gedrungen fühlt und vielleicht noch späterhin gedrungen fühlen wird, ernsthaft zu widerlegen. Der im Repertorium veröffentlichte Aufsatz über die niederländische Reise des Meisters E S genügt vollkommen, die oberflächliche und saloppe Manier des Verfassers zu kennzeichnen und er hätte nicht nöthig gehabt, seine mangelnde Befähigung für stylkritische Bildervergleichung noch durch einen zweiten Artikel gleichen Schlages nachzuweisen.

Ich für meinen Theil habe an diesen Proben genug! — Aber wie man auch das Abgeschmackteste mitunter nicht ohne Nutzen liest, so habe ich aus den beiden neuesten Aufsätzen des Herrn Alfred v. Wurzbach wenigstens die eine Belehrung gezogen, dass ich in Zukunft meine Zeit nützlicher verbringen kann als mit dem Lesen von Artikeln, die seinen Namen tragen.

Dresden, im Juni 1893.

M. L.

¹⁰) Zeitschrift für bildende Kunst XVII p. 220.

Litteraturbericht.

Theorie und Technik.

Hildebrand, Adolf: Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strassburg, J. H. Ed. Heitz, 1893. 8°.

Nachdem Semper in den fünfziger Jahren seinen »Stil« geschrieben, beginnen erst jetzt wieder Einzelne ihre Aufmerksamkeit in erhöhtem Maasse den Gesetzen der Kunst, also der eigentlichen praktischen Aesthetik zuzuwenden. Für die Erkenntniss dieser Gesetze bieten die Erfahrungen der ausübenden Künstler in erster Linie das Material. Der Beitrag nun, den Hildebrand, der ausgezeichnete in Florenz lebende Bildhauer, gleich einem Lionardo, Dürer, Feuerbach, Herkomer, Klinger beisteuert, gehört zu dem Werthvollsten, was uns bisher bescheert worden ist. In zusammenfassender Weise ist Aehnliches, jedoch beschränkt auf das Gebiet der Malerei, nur von M. Unger und H. Ludwig geleistet worden. Eine Vorstufe dazu bilden Conrad Fiedler's kunsttheoretische Schriften.

Hildebrand versteht unter dem »Problem der Form« die Frage nach der Art, wie der Künstler es zu Stande bringt, durch Zeichnung, Relief oder Statue ohne mechanische Wiedergabe der Natur und in der überwiegenden Zahl von Fällen unter ausdrücklicher Abweichung von der Natur doch denselben Eindruck in dem Beschauer hervorzurufen, den der Anblick der Natur in ihm erzeugt. Er beantwortet die Frage damit, dass er sagt, der Künstler könne dies nur dadurch erreichen, dass er nicht schlechtweg das Wahrnehmungsbild, das sich auf unserer Netzhaut spiegelt und bloss von unserem Sinn erfasst wird, sondern erst die Vorstellung von den Gegenständen wiedergibt, die sich in Folge mannigfacher Erfahrung, also täglich aufgenommenener Wahrnehmungsbilder, in unserem Geiste bildet. Nur die von der Vorstellung bereits ausgearbeiteten, d. h. mit Rücksicht auf ihre Wichtigkeit gesichteten und zusammengezogenen Bestandtheile unserer Formanschauung stellt der Künstler mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln dar und schafft damit ein Werk, das in dem Beschauer wiederum dieselbe Vorstellung erweckt und erst weiterhin die Erinnerung an die wirklich empfangenen Gesichtseindrücke hervorruft. Es dürfte dies somit auf dasselbe herauskommen, was ein Franzose kürzlich *la suggestion dans l'art* genannt hat (Buch dieses Titels von Souriau).

So einfach dies klingt — um es überhaupt ganz richtig ausdrücken zu können, müsste man selbst erst das Buch wieder neu geschrieben haben — so erfordert es doch eine ganz aussergewöhnliche Anstrengung, diese feinen Beziehungen und Unterschiede zwischen einer Reihe ganz gesonderter sinnlicher, geistiger und Geist und Sinn gleichzeitig bewegender Vorgänge durch das blosse Wort zu schildern. In einem Vortrag mit Versuchen und bildlichen Beispielen würde das schon viel besser gehen. Man lasse sich nur nicht durch einige vom Verfasser selbst erfundene Ausdrücke, wie Bewegungsvorstellung, Functionsausdruck der Form u. a. abschrecken; auch mache man sich darauf gefasst, die 125 Seiten wohl dreimal durchlesen zu müssen — das zweitemal am besten, indem man mit dem letzten Capitel anfängt und so bis zum ersten zurückschreitet —; der Gewinn ist ein grosser. Hier sei nur angedeutet, dass im I. Capitel untersucht wird, wie in uns das Vorstellungsbild aus der Combination verschiedener Wahrnehmungen erwächst, im II., wie der Künstler aus den mannigfachen Erscheinungsformen der Gegenstände diejenigen herauswählt und zu einer höheren künstlerischen Einheit verbindet, die die Bestandtheile dieses Vorstellungsbildes ausmachen, im III., wie die Einigung der verschiedenen, zu einander im Gegensatz stehenden Bestandtheile eines Bildes dadurch erfolgt, dass sie zu einer Raumeinheit, also zu einem organischen Ganzen eigener Art, verbunden werden, und endlich im IV., welche Mittel dem Künstler dazu dienen, diesen Raum in seiner Tiefe zum Ausdruck zu bringen. Weiterhin handelt das VI. Capitel von der Arbeit der Phantasie, die im Laufe der Zeiten bestimmte Formen, Stellungen u. s. w. zum Ausdruck oder Zeichen bestimmter seelischer Anlagen und Vorgänge ausgewählt hat, wodurch es dem Künstler ermöglicht wird, die stärksten und klarsten Wirkungen mittels der grössten Vereinfachung der Formen zu erzielen.

So wichtig auch der Aufschluss ist, den uns diese theoretischen Auseinandersetzungen über das Wesen des künstlerischen Schaffens gewähren und so förderlich sie für die Thätigkeit der Künstler selbst sein mögen, so dürften doch von noch grösserer Bedeutung die Folgerungen sein, die hier für den Betrieb der einzelnen Kunstzweige aus diesen allgemeinen Sätzen gezogen werden. So ist das ganze V. Capitel dem Relief gewidmet und das VII. (Schluss-) Capitel der Bildhauerei in Stein im Gegensatz zu dem Modelliren in Thon. Was da auf S. 122 fg. über Michelangelo's bildnerische Art und ihr Verhältniss zu der mehr auf Silhouettenwirkung ausgehenden Antike ausgesagt wird, ist ganz ausgezeichnet. Eine erbarmunglose Kritik muss sich die Panoramenmalerei gefallen lassen (41*), ebenso die durch Canova aufgebrachte Art der Verbindung architektonischer Grabmäler mit realistisch aufgefassten Figuren (95), ferner die Gruppe des Farnesischen Stiers (97). Durchaus berechtigt ist des Verfassers Warnung vor dem einseitigen Anlegen des historischen Massstabs unter Vernachlässigung des allgemeinen künstlerischen (105). Beachtenswerth ist übrigens, dass Hildebrand für das Schaffen des Bildhauers dasselbe Bild von dem allmählichen Hervortreten einer Figur aus dem Wasser gebraucht (114), das schon Vasari in Bezug auf Michelangelo's Verfahren angewandt und das Winckelmann in seinen Gedanken über die

Nachahmung der griechischen Werke so arg missverstanden hatte. Und wie Cellini von demselben Michelangelo erzählt, dass er bei seinen Statuen mit der Hauptansicht, also wie bei einem Relief, begonnen habe, so verfährt auch Hildebrand bei seinen Arbeiten (110). W. v. S.

Kunstgeschichte.

Christliche Archäologie 1892—1893.

I.

Italien. Die Freunde der christlichen Alterthumswissenschaft feierten im Frühjahr 1892 ein Familienfest, dessen Erinnerung ihnen allen lebendig bleiben wird. Giovanni de Rossi beging am 22. Februar seinen siebenzigsten Geburtstag. Die »Gesellschaft von Freunden des christlichen Alterthums« in Rom hatte beschlossen, diesen Tag durch Aufstellung einer Büste ihres grossen Begründers und Präsidenten in der alten Basilika über S. Callisto zu ehren. Diese Feier erweiterte sich aber durch die Theilnahme einer grossen Anzahl gelehrter Körperschaften, Institute, durch den Zusammenfluss einer bedeutenden Zahl hervorragender Vertreter der antiquarischen und historischen Wissenschaft aller civilisirten Länder zu dem erhebensten Feste, welches die Freunde unserer Wissenschaft wohl je begangen haben: waren doch die Ehren, welche sich an diesem Tage über dem Haupte ihres Altmeisters häuften, zugleich ein glänzender Beweis für die Theilnahme weiterer Kreise an dem Gegenstande unserer Studien und für die Anerkennung, welche die gelehrte Welt dem heutigen Betrieb und der wissenschaftlichen Bedeutung dieser Studien zollt.

De Rossi's Ehrentag ist auch für unsere Litteratur an Früchten nicht arm gewesen. Zunächst ist von verschiedenen Seiten der Versuch gemacht worden, Leben und Thätigkeit des Gefeierten dem Publicum in kurzen, zusammenfassenden Darstellungen vor Augen zu führen¹⁾; dann aber wurden sowohl von den Herausgebern und Mitarbeitern der »Römischen Quartalschrift« als von der »École française de Rome« Ehrengaben gereicht, in welchen die Arbeiten zahlreicher Autoren schätzbare Beiträge zu unserer Litteratur darstellen.

Der Sammelband der Deutschen²⁾ wird mit einer Abhandlung eröffnet, in welcher ich die seiner Zeit von Garrucci zuerst, dann von mir selbst in meinem Werke über die Wandgemälde von S. Georg auf der Reichenau abgebildete und als früheste Darstellung des Weltgerichts in Anspruch genommene altchristliche Terracotta der Biblioteca Barberiniana wiederum untersucht und die früher gegebene Erklärung gegen A. Springer aufrecht erhalten habe.

¹⁾ F. X. Kraus, G. Batt. de Rossi, »Deutsche Rundschau«, Febr. 1892. — Baumgarten, P. M., Giov. Batt. de Rossi. Köln 1892.

²⁾ Archäologische Ehrengabe zum 70. Geburtstage de Rossi's. Herausgegeben von X. de Waal. Rom 1892. 4°.

Eine erneute Prüfung hatte aber auch das sehr beachtenswerthe Ergebniss geliefert, dass die auf der Platte erscheinenden Inschriftenfragmente nicht mit Garrucci ELECTI, sondern UICtoRIA zu lesen seien. — De Waal gibt einen Katalog der schon jetzt recht ansehnlichen Sammlung altchristlicher Sculpturen und Inschriften im deutschen Nationalhospiz des Campo Santo. — M. Armellini behandelt die derselben Collection angehörenden altchristlichen Glasgefässe; — P. Germano zwei damasische metrische Inschriften, welche sich auf das Martyrium der hhl. Johannes und Paulus auf dem Coelius beziehen; — Cozza-Luzi, das schon von de Rossi bekannt gemachte Ciborium des Hypogeums von Bolsena; — Scagliosi einige mittelalterliche Bischofssiegel. — Jelic gibt neue Betrachtungen über das von Romanus zu Petrus Mallius erwähnte vaticanische Bildniss Petri und Pauli. — Swoboda publicirt einen altchristlichen Kirchenvorhang aus Aegypten; — Endres eine altchristliche Darstellung des Pastorbonus aus dem Museum zu Augsburg. — Grisar behandelt die Grabplatte des hl. Paulus an der Via Ostiensis, welche er vor Damasus setzen will. — Ebner erörtert die altchristlichen Denkmäler von Regensburg (sehr werthvoller Beitrag zur Denkmälerkunde). — Gatti veröffentlicht eine Inschrift aus Salona, welche durch die am Schlusse bestimmte Geldstrafe bei Superposition von Leichen bemerkenswerth ist. — Marucchi bespricht von Neuem die Apostelgräber der römischen Cömeterien; — Kirsch ein altchristliches Bleisiegel des Museo nazionale zu Neapel; — Ehrhard die Patriarchalbibliothek zu Jerusalem; — Wilpert drei altchristliche Epitaphfragmente der römischen Katakomben; — Strzygowski die Weihinschrift Theodosius d. Gr. am goldenen Thor zu Constantinopel, ein Grabrelief aus Kairo und die Maria-Orans in der byzantinischen Kunst; — Stevenson neue Funde aus S. M. in Cosmedin. Dem vorzüglich ausgestatteten Bande sind 13 Tafeln beigegeben.

Die französische Schule, welche unter Geffroy's umsichtiger Leitung so hervorragende Arbeiten aufzuweisen hat, ist hinter uns Deutschen nicht zurückgeblieben. Ihre Ehrengabe wird mit einem sehr willkommenen Verzeichniss von de Rossi's Schriften eingeleitet. Wie billig, folgt dann an erster Stelle Le Blant mit einer Studie über die gegen die Märtyrer erlassenen richterlichen Sprüche, worauf Duchesne die Legenden, betreffend den Apostel Barnabas, besonders die ins 7. Jahrhundert hinaufgehende der Mailänder Kirche untersucht. — Guiraud behandelt den Reliquienhandel im 9. Jahrhundert; — Audollent eine Gruppe von Inschriften von Paneria in Mauretanien; — E. Müntz, Pläne des alten Rom, besonders denjenigen des Museums zu Frankfurt; — Fabre den Peterspfennig der Engländer im Mittelalter, ein auch für die ma. Archäologie ergiebiges Thema; — Michon die Sammlung altchristlicher Eulogien im Louvre; — Prou das Monogramm Christi und das Kreuz auf merowingischen Münzen; — Durrien die von Jean Fouquet im 15. Jahrhundert gemalte Ansicht des Innern von S. Peter zu Rom. — Lafaye bespricht die Hinrichtungen in der Arena; — Pératé die Auferweckung des Lazarus in der christlichen Kunst; — Digard die

Geschichte der Caetanischen Domäne Capo di Bove und ihrer Befestigung, des Grabmals der Caecilia Metella (es geht daraus hervor, dass nicht, wie Nibby angibt, Bonifatius VIII. 1299 seiner Familie diesen Besitz zuwandte, sondern dass ihn der Cardinal Caetani 1302 erwarb). — Gsell publicirt eine bereits 1888 von Brochin besprochene christliche Basilika in Sertei (Mauretania Sitif.), deren Grundriss beigegeben ist (S. 347); beachtenswerth ist in dieser dreiförmigen, des Querhauses entbehrenden und in eine einzige halbkreisförmige Apside ausladenden Basilika der Narthex, dessen Trennungsmauern 9 m 80 hinter der Westfront stehen. Eine ähnliche Wand weist die 40 Kilometer südöstlich von Setif liegende kleinere Basilika von Kherbet-Fraim auf. — Endlich theilt Geffroy eine unedirte Ansicht von Rom aus dem Jahre 1459 aus einer Handschrift der Civ. Dei in der Bibliothek von S. Geneviève zu Paris mit ³⁾.

Von anderen Ehrengaben, welche von verschiedenen Seiten de Rossi an jenem Tage gewidmet wurden, erwähne ich nur die kleine ansprechende Skizze des jetzigen Würzburger Kirchenhistorikers Albert Ehrhard ⁴⁾, welcher in kurzer, populärer Schilderung die Welt des unterirdischen Rom vorführt, und die treffliche Studie Ludo Moritz Hartmann's ⁵⁾, welcher die Fortdauer der römischen Zünfte in Italien unter der Gothen- und Longobardenherrschaft zeigt, aus einer Urkunde der Gärtnergenossenschaft von 1030 den Bestand einer ausgebildeten Zunftorganisation in Rom aufzuweisen unternimmt und somit ein höchst beachtenswerthes Moment für die auch dem Kunsthistoriker wichtige Frage beibringt, ob und in welcher Weise sich die gewerblichen Genossenschaften der alten Römer in das Mittelalter hinübergerettet haben — eine Annahme, welcher seither allerdings Bremer in den Gött. Gel. Nachr. 1893 entschieden entgegengetreten ist. Weiter ist zu erwähnen die sehr eingehende und reichhaltige Untersuchung, welche der Dominicaner P. Berthier, Professor an der Universität in Freiburg i. d. Schweiz und bekannt als Danteforscher, de Rossi dargebracht hat ⁶⁾. Die Aufstellungen Garrucci's und Kondakoff's betreffs der berühmten Holzthüren von S. Sabina werden hier vielfach bekämpft und berichtigt. Der Verfasser will die Entstehung der Thüre in die Gründungszeit der Kirche, also in die Regierung Coelestin's I. verlegen; er erklärt sie für ein wahrscheinliches Werk desselben Petrus Illyricus, welcher an dem Bau der Basilika vorzüglich betheiligt war; die Ausführung, glaubt er, sei griechischen Künstlern zuzuschreiben. Diese Behauptungen sind beachtenswerth, aber sie scheinen mir nicht bewiesen; griechischen Ursprung möchte ich nur einzelnen späteren Feldern (wie Nr. 15 und 17) zuschreiben, welche in ihrem Stile durchaus von den übrigen abweichen.

³⁾ École française de Rome Mélanges G. B. de Rossi. Paris et Rom 1892. 8^o.

⁴⁾ Ehrhard, Das unterirdische Rom. Strassburg 1892.

⁵⁾ Hartmann, Urkunde einer römischen Gärtnergenossenschaft vom Jahre 1030. Freiburg i. B. 1892. 4^o.

⁶⁾ Berthier, J. J. P., La Porte de Sainte-Sabine. Fribourg en Suisse 1892. 4^o.

II.

Italien. Von de Rossi selbst liegen aus den letzten 1½ Jahren zunächst einige kleinere Abhandlungen vor, deren eine ⁷⁾ das in den Ruinen von S. Maria in Caccabariis (nahe Piazza S. Carlo ai Catinari) gefundene Halsband eines Sklaven mit der Inschrift: SERVVS SVM DOMNI MEI SCHOLASTICI V SP TENE ME NE FVGIAM DE DOMO PVLVERATA (die Bezeichnung bis jetzt nicht nachgewiesen; vielleicht war der vicus pulveratus identisch mit der mittelalterlichen regio Arenula, nahe Palazzo Spada) betrifft. In einer zweiten Abhandlung erörtert der Verfasser das von Martin Heemskerck 1534 gezeichnete Rundpanorama von Rom ⁸⁾; in einer andern ⁹⁾ wird die bereits durch Lagrange (Zeitschr. f. Assyriologie V. 290) und Nöldeke (eb. VI. 49) publicirte Nabataische Inschrift einer kurzen Besprechung unterworfen; eine vierte ¹⁰⁾ gibt dankenswerthen Bericht über den reichen Zuwachs, welchen das Museo cristiano des Vatican unter dem Pontificate Papst Leo's XIII. gewonnen hat.

Von den »Musaici« ist die XXIII. Lieferung erschienen, welche auf zwei Blättern die chromolithographische Wiedergabe der musivischen Malereien auf dem Sebastiansaltare in S. Pietro in Vincoli (7. Jahrhundert), in der Kapelle der Sancta Sanctorum im Lateran (Zeit Nikolaus' III.), in der Confessio der vaticanischen Basilika (Zeit Leo's III.), aus dem Oratorium des Papstes Johann VII. ebenda bringen. Mit der bald zu erwartenden Schlusslieferung wird das grossartige Unternehmen seinen Abschluss finden. Man kann nur wünschen, dass der Verlagshandlung, welche unzweifelhaft namhafte Opfer gebracht hat, um ein unmöglich sehr gewinnbringendes, aber um so ruhmvolleres Werk zu schaffen, nun auch der Muth nicht fehlen möge, nach den römischen Mosaiken diejenigen Ravennas in ähnlicher Weise zu publiciren.

Das »Bullettino di Archeologia cristiana« liegt in zwei neuen Jahrgängen vor (Serie V., Anno II. und III, 1891 und 1892). Ich hebe aus Jahrgang II. hervor: S. 33 f.: über einen als Verschluss eines Grabes verwendeten antiken Spieltisch. — S. 40 f.: datirtes Epitaph aus den Jahren 350, 368. — Elfenbeinpyxis aus Africa mit dem Wunder der Brodvermehrung. — S. 56 f.: über einen bei der Via Salaria gefundenen altchristlichen Sarkophag aus der Zeit der Antonine; also einen der seltenen Särge, welche der vor-constantinischen Periode angehören. — S. 67: über einen marmornen Tabernakelbogen aus Mauretanien, mit der Darstellung Daniels zwischen den Löwen. — S. 73: über eine Sammlung römischer Künstlerinschriften, welche, zu Ende des 16. Jahrhunderts angelegt, kürzlich aus dem Besitz des Fürsten Camillo Massimi in den der Bibl. Angelica gelangte. Die hier mitgetheilten Inschriften

⁷⁾ De Rossi, Collare di servo fuggitivo novellamente scoperto (Roma 1892. Estr. dal Bull. della Comm. arch. di Roma 1892, fasc. 1—2).

⁸⁾ Ders., Panorama circolare di Roma delineato nel 1534 da Martino Heemskerck, pittore olandese (eb.).

⁹⁾ Ders., Iscrizione in scrittura e lingua Nabatea trovata in Madaba. Roma 1893. 4°.

¹⁰⁾ De Rossi, Incrementi del Museo cristiano della Biblioteca Vaticana durante il Pontificato di Leone XIII. 4°.

liefern namhafte Beiträge zu der Künstlergeschichte aus der Zeit und Richtung der Cosmaten. — S. 105: über einen Sargdeckel aus der Gegend von Ravenna, mit einem zwischen zwei Pfauen gestellten »cereiformen« Kreuze. Beachtenswerth ist, dass die Pfauen auf Stufen stehen, welche die Gradus der Taufpiscina darstellen. Das gibt de Rossi Anlass, die Descensio fontis in den Baptisterien zu erläutern — ein Abschnitt, den auch die Danteerklärer zu Inferno 19, 8 (wo mit Virgili Archiv. stor. Italiano 1892, V, V, 88 sicher battezzatōri = Taufstellen, nicht battezzatori = Täufer zu lesen ist) beachten sollten; weiter werden hier S. 107 f. die kerzentragenden Kreuze, die Stationskreuze und Staurofori behandelt. — S. 116: über eine africanische Lampe mit dem Bilde eines in persische Tracht gekleideten Mannes, der auf einem Discus den Fisch trägt. — S. 120: Darstellung der Apostel unter dem Bilde von Lämmern auf einem Marmor von Spalato. — S. 127: über einen kleinen Glasdiscus, der als Enkolpion getragen wurde. — S. 139: Metallketten mit Monogrammen, zur Aufhängung von Lampen dienend, 1884 in Verona gefunden. — S. 147: über in Africa gefundene Formen oder Matrizen zum Guss von bleiernen Devotionsmedaillen.

Aus den »Conferenze di Archeologia cristiana« berühren die Kunstarchäologie: S. 7: Cozza-Luzzi über Gemälde zu S. Nazario, Celso e Giuliano in Verona von 996. — S. 8: de Rossi zu Wilpert's Erörterungen über die Zeichnungen des Ciacconio aus den Katakomben. — Ders.: über eine Tessera missile, einen Fisch aus Terracotta, gefunden in Africa. — S. 10: P. Grisar über die Sylvesterkirche auf dem Monte Soratte. — S. 11: de Rossi über die in den Ruinen der Sylvesterbasilika über S. Priscilla an Via Salaria aufgedeckten Papstgräber. — S. 13: Bonarenia über einen Besuch in der Katakombe des hl. Hermes. — S. 14: Wilpert über die Zeichnungen Bosio's. — S. 15: Bufalieri und de Rossi über S. Sebastiano. — Ders.: über einen von Hübner im Museum zu Sevilla gesehenen Onyx mit dem Bilde des hl. Sergius und Bacchus; die Darstellung ist aber erheblich älter als die byzantinische Inschrift und stellt zwei Cäsaren vor: ein sehr merkwürdiges Beispiel für die »Umtaufe« antiker Bilder in christliche. — S. 20: Jelic über Salona's altchristliches Grabfeld. S. 21: Zampa über eine sehr alte, 977 schon bestehende Kirche in der Poleata, der Wiege der späteren Herren von Ravenna und der Gönner Dante's. — S. 21: de Rossi über die neuesten epigraphischen Publicationen von Le Blant und F. X. Kraus; er nennt die christlichen Inschriften der Rheinlande »vero modello del metodo paleografico, bibliografico e critico di pubblicare le raccolte speciale di epigrafi cristiane«, beide Arbeiten »instrumenti principali e libri fondamentali della scienza dell' epigrafia cristiana«. Kein freundlicherer Lohn konnte uns beiden zu Theil werden. — S. 23: Wilpert über die neuentdeckten Wandgemälde in S. Pietro e Marcellino. — S. 23: Marucchi über die Gayet'sche Sammlung koptischer Alterthümer im Museum Gizeeh zu Kairo. Er glaubt eine auf die Berührungen im Zeitalter der Kreuzzüge zurückzuführende Verwandtschaft gewisser koptischer Bauwerke mit dem in Italien, z. B. in Lucca, Verona, Parma auftretenden romanischen Stil zu erkennen. — S. 24: de Rossi über eine Zeichnung