

Werk

Titel: Malerei

Ort: Berlin; Stuttgart

Jahr: 1896

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?487700287_0019|log23

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

maintenant avilée et dégradée sous la tyrannie des Turcs leurs vainqueurs. Und während noch vorher die Denkmäler seiner Feldherren Schwerin und Winterfeldt in römischem Costüm prangten, erhielten Seydlitz und Keith die Uniformen ihrer resp. Regimenter. Anders Friedrich's Nachfolger Friedrich Wilhelm II., der das Costüm seiner Zeit für Statuen nicht schicklich fand. Dessenungeachtet entsteht im Jahre 1793 die Marmorstatue Friedrich's des Grossen in Stettin von Schadow's Hand in Generalsuniform mit Hut und Zopf, allerdings auch mit Hermelinmantel, und so war hier ein Präcedenz für die später in Berlin zu formende Statue des Königs geschaffen.

Wie gesagt, die vorliegenden Bearbeitungen eines und desselben Themas seitens der beiden Verfasser ergänzen sich in mancher Art recht trefflich und es dürfte für die innere Entwicklungsgeschichte des Friedrichsdenkmals schwerlich irgend ein Factum von Bedeutung in dem einen und andern Werkchen unter dem Gesichtspunkt der Zusammengehörigkeit Beider vergebens gesucht werden.

D. Joseph.

Malerei.

Ch. Diehl, *L'art byzantin dans l'Italie méridionale*. Paris, Librairie de l'art. 8^o 267 S.

Den Forschungsreisen, die Charles Diehl in den Jahren 1883 und 1884 in der Terra d'Otranto, der Basilicata und in Calabrien machte, verdankt die Kunstgeschichte die Kunde von einer grossen Anzahl bis dahin unbekannter mittelalterlicher Wandmalereien im südlichen Italien. Nachdem der verdiente Forscher die Ergebnisse seiner Untersuchungen im *Bulletin de Correspondance Hellénique* 1884, 1885, 1888 und in den *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 1890, 1891 bereits zu einem grossen Theil veröffentlicht hatte, bietet er uns gegenwärtig unter dem obigen Titel eine Sammlung jener Abhandlungen mit Hinzufügung einiger hier zum ersten Mal erscheinender Abschnitte. Auch Sicilien hat er damals bereist und sodann einen Aufsatz über die daselbst befindlichen byzantinischen Mosaiken in der Zeitschrift *L'Art* 1890 veröffentlicht. Hier galt es nicht, der Kunstgeschichte neues Denkmäler-Material zuzuführen, sondern das Wesen der bereits häufig geschilderten sicilisch-normannischen Cultur und Kunst einer erneuten Durchforschung zu unterziehen, der wir eines der anziehendsten Capitel des Diehl'schen Buches verdanken.

Dieses Buch kann als ein wichtiger Beitrag zur byzantinischen Kunstgeschichte, sowie zur Lösung der „byzantinischen Frage“ bezeichnet werden, insofern es uns einmal mit einer Anzahl unzweifelhaft byzantinischer Malereien aus dem 10. bis 12. Jahrhundert bekannt macht, sodann aber auch das allmähliche Werden einer süditalisch-abendländischen Kunst, theils in Anknüpfung an die byzantinischen Vorbilder, theils im Gegensatze zu denselben, an einer Reihe von Beispielen vergegenwärtigt.

Bei den politischen und ethnologischen Verhältnissen Süditalien's

kann uns das Vorkommen echt byzantinischer Kunstdenkmäler in Calabrien, der Basilicata und der Terra d'Otranto nicht irgend Wunder nehmen. Man denke an die lange Herrschaft der Byzantiner, die häufigen Einwanderungen vom jenseitigen Ufer des adriatischen und des jonischen Meeres, das lange Bestehen der Klöster vom Orden des h. Basilius und der griechischen Kolonien¹⁾; „wurde doch in Calabrien und in der Terra d'Otranto im 12. und 13. Jahrhundert das Griechische noch fliegend gesprochen; entschloss sich doch die römische Kirche, wenn auch widerwillig, in diesen lange dem Patriarchat von Konstantinopel unterworfenen Gegenden den orientalischen Ritus zu dulden; blieben doch die in grosser Zahl unter dem Schutze der oströmischen Kaiser errichteten griechischen Klöster vom Orden des h. Basilius in diesem völlig hellenisierten Lande die Herde griechischer Wissenschaft und griechischer Bildung. Unter ihrem Einflusse mehrten sich die Einsiedeleien und Kapellen ebenso stark, wie in den Ländern des Orients. In die öden Schluchten gruben die Anachoreten ihre Zellen, wie sie es in der Thebaïs oder in Judäa thaten; in den kleinen Kirchen, die ihren frommen Gemeinschaften als Mittelpunkt dienten, stellten die Mönche, von denen viele Maler waren, die bedeutendsten Mysterien des Dogmas und der Religion, der alten Uebung gemäss, dar.“

Die Wandmalereien dieser Gegenden befinden sich meist in Grottenkapellen, die entweder den Mittelpunkt einer Laura, einer mönchischen Ansiedelung vom Orden des h. Basilius, bilden, oder vereinzelt Wallfahrtsorte, beziehungsweise Stätten des gewöhnlichen Gottesdienstes sind. Die Laura-Kapellen sind die bei Weitem häufigeren. Sie, sowie die sie umgebenden Mönchwohnungen sind entweder mit Benutzung der natürlichen Höhlen in die Bodenerhebungen geschnitten, oder, wo das Land flach ist, in den felsigen Boden hineingegraben. Im ersteren Falle wohnten die Mönche in einzelnen Zellen, im letzteren hatten sie eine gemeinsame, sich an die Kapelle anschliessende Wohnstätte.

Diehl hat mit auerkenntnisswerther Sorgfalt die Kapellen dieser verschiedenen Kategorien sowohl bezüglich der baulichen Anordnung als auch in Bezug auf die Malereien untersucht und beschrieben. Es hat sich ihm ergeben, dass die Kapellen meist der Anlage byzantinischer Kirchen entsprechen, was auch aus einigen von ihm mitgetheilten Grundrissen zu ersehen ist, und dass die Malereien, soweit sie dem 10. bis 12. Jahrhundert angehören, den byzantinischen Stil aufweisen. Diese rein byzantinischen Bilder sind nur in geringer Zahl auf uns gekommen, da sie grossentheils in späterer Zeit mit einer neuen Kalkschicht bedeckt wurden, deren Malereien einen anderen Charakter an sich tragen.

Nachstehend gebe ich in chronologischer Reihenfolge eine Uebersicht der echt byzantinischen Malereien, die von Diehl, der topographischen

¹⁾ Vergl. S. 12 u. den daselbst Anm. 1 citirten „Rapport de la commission des écoles de Rome et d'Athènes 1883.“

Anordnung seines Buches gemäss, im Zusammenhange mit den späteren Wandbildern besprochen werden.

Die bedeutendsten byzantinischen Malereien befinden sich an folgenden Stellen:

1. In einer Krypta bei dem kleinen Dorfe Carpignano. Die auf S. 35 abgebildete Gestalt des thronenden Christus, laut griechischer Inschrift vom Maler Theophylaktos im Auftrage des Presbyters Leon, dessen Frau und Sohn ebenfalls genannt werden, im Jahr 959 ausgeführt, enthält keinen Zug, der nicht der byzantinischen Ikonographie entspräche. Es ist jener strenge, düstere Christustypus, wie er uns von dem thronenden Christus in St. Apollinare zu Ravenna an immer wieder in den Apsiden oder den Kuppeln byzantinischer Kirchen begegnet. Die kunstgeschichtliche Bedeutung des Bildes springt in die Augen, wenn man bedenkt, dass aus dem 10. Jahrhundert, abgesehen von den Miniaturen, byzantinische Malereien bisher kaum bekannt sein dürften. Eine zweite Gestalt des thronenden Heilandes in derselben Krypta stammt inschriftlich als das Werk des Malers Eustathios aus dem Jahre 1020 und zeigt nach Diehl bereits einen Verfall der Kunst, der in Süd-Italien früher eingetreten zu sein scheint als in Konstantinopel, wo man bis zum Ende des 11. Jahrhunderts herabsteigen müsse, um entsprechende Malereien zu finden. Auch das 12. Jahrhundert ist in der Krypta bei Carpignano durch einige Gestalten vertreten, darunter die thronende Maria mit dem, den byzantinischen Prinzipien entsprechenden Christuskinde auf ihren Knien.

2. In einem ursprünglich messapischen, aus grossen regelmässig behauenen Steinen aufgeführten Bauwerke in der Nähe von Patù, welches im Mittelalter zu einer Kirche umgestaltet ward und jetzt als Stall dient, hat Diehl neben anderen Spuren byzantinischer Malereien eine in der byzantinischen Kunst sehr seltene Darstellung: Die heilige Anna mit der kleinen Maria auf dem Schoosse, wahrscheinlich aus dem 11. Jahrhundert, entdeckt.

3. In einer kleinen Apsis der „Grotta dell' Annunziata“, einer Krypta in der Nähe des Dorfes Erchia sieht man einen heiligen Georg, „unstreitig das Werk eines byzantinischen Künstlers“, wahrscheinlich aus dem 11. Jahrhundert.

4. Demselben Jahrhundert gehören die gut erhaltenen Malereien in der mittleren Apsis der Nikolaus-Kapelle am Fusse des Mottola-Berges an. Oberhalb des Altars das Brustbild Christi als Pantokrator mit den bekannten strengen, trüben, ascetischen, ja nahezu wilden Zügen. Zur Rechten Christi Johannes der Täufer, zur Linken Maria, also jene Darstellung, welche die Byzantiner „δέησις“ nennen. Ohne Zweifel war die ganze Kapelle im 11. Jahrhundert von byzantinischen Künstlern ausgemalt worden, doch wurden die meisten dieser älteren Gemälde später in der oben angegebenen Weise mit neueren Bildern überdeckt, unter denen noch hie und da Spuren der alten Malereien zum Vorschein kommen. Meist wurden die alten Gegenstände beibehalten und die

griechischen Inschriften ins Lateinische übersetzt. So kommt unter dem abendländischen Bilde eines heiligen Nicolaus der untere Theil einer byzantinischen Nicolaus-Figur zum Vorschein; so hat man die Gestalten des heiligen Basilius, des heiligen Georg, der Helena retouchirt, um sie der späteren lateinischen Weise anzupassen. Die Gestalt der heiligen Παρασκευή, eine der lateinischen Ikonographie fremde, specifisch byzantinische Personification einer abstracten Idee, wurde von dem späteren lateinischen Maler der Hauptsache nach beibehalten, nur in den äusserlichen Formen umgestaltet und mit der lateinischen Inschrift Paraskevi versehen. Diehl nennt dieses Verfahren „romanisiren“. Die lateinische Kirche hat die Heiligen ihrer Rivalin beibehalten, wie einst Rom die Götter der besiegten Völker adoptirte, sie hat die Gefühle der griechischen, erst vor Kurzem ihr unterworfenen Gläubigen nicht durch eine radikale Umwandlung in schroffer Weise verletzen wollen, sie hat ihre Heiligenbilder nicht zerstört, sondern einfach romanisirt; so that sie bezüglich der Religion dasselbe, was die Fürsten aus dem Hause Anjou in Bezug auf die weltliche Verwaltung thaten: sie verbreitete unter griechischen Namen und Formen das lateinische Element. Auch die Kapelle der heiligen Margarete bei Mottola enthält neben abendländischen Wandbildern aus dem 14. Jahrhundert byzantinische Malereien wahrscheinlich aus dem 12. Jahrhundert, und zwar einen Erzengel Michael, eine Madonna mit dem Christkinde und in der Apsis das Brustbild Christi zwischen Maria und Johannes. Unter der, den neueren Malereien dieser Kapelle angehörenden Darstellung des berittenen heiligen Demetrius, der einen Mann in geistlicher Tracht, den „Arieos“ mit seiner Lanze durchbohrt, wird sich ein entsprechendes älteres byzantinisches Bild befunden haben, denn der Ketzler Arius als Incarnation des Bösen ist ein specifisch byzantinischer Begriff.

5. Zu den bedeutendsten und best erhaltenen byzantinischen Malereien der Gegend von Tarent gehören einige, wahrscheinlich im 12. Jahrhundert entstandene Wandbilder der Grottenkapelle „dei santi Eremiti“ bei Palagianello, des einstigen Mittelpunktes einer kleinen Laura. Der Erzengel Michael zeigt den echt byzantinischen Typus: das Haar mit einem Bande geschmückt, grosse Flügel, schönes ruhiges Gesicht, sichere und stolze Haltung. Die Ausführung ist recht geschickt, der Faltenwurf gut. Streng byzantinisch und, wie das soeben besprochene Bild, mit griechischen Inschriften versehen ist auch die Scene aus der Eustathios-Legende: der noch nicht bekehrte Heilige, der damals noch Placidus hiess, verfolgt den Hirsch, dessen Gestalt Christus angenommen hatte, um den Placidus zum wahren Glauben zu führen. Als Besteller des Bildes nennt sich ein Mönch Nilus. In zwei Nischen der Georgs-Kapelle in derselben Gegend sind die Gestalten Johannes' des Täuflers und des als byzantinischer Soldat gekleideten h. Demetrius sowie Christi zwischen dem h. Georg und dem h. Paulus trotz der lateinischen Inschriften byzantinische Werke, wahrscheinlich des 13. Jahrhunderts. Darauf deutet auch in der ver-

stümmelten Widmungsinschrift das Wort Calogerus neben dem Namen des Stifters Pablu, mit welchem Worte man im Mittelalter die byzantinischen Mönche bezeichnete und noch heute im ganzen Orient bezeichnet.

6. Lange erhielt sich griechisches Wesen in der Region von Matera. In dem in der Nähe dieses Ortes gelegenen Altamura wurde der griechische Ritus bis zum Jahre 1637 aufrecht erhalten, und noch heute giebt es daselbst religiöse Uebungen, die dem Orient entlehnt sind. Die Stadt Matera besitzt in einer Kathedrale aus dem 11. Jahrhundert eines der bemerkenswerthesten Denkmäler der normannisch-byzantinischen Baukunst. Mehrere Grotten-Kapellen dieser Gegend werden noch heute „griechische Kirchen“ genannt. Diehl hat denn auch in denselben wiederholt byzantinische Malereien angetroffen, so namentlich in der Kapelle der h. Sophia, die im 18. Jahrhundert fast vollständig erneuert worden ist, das Bruchstück einer auf byzantinischem Throne sitzenden Madonna mit dem segnenden Kinde auf den Knien, ein mittelmässiges Werk wohl aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, und ferner in der Apsis der Kapelle der „Madonna delle tre porte“ eine vorzüglich erhaltene schöne thronende Muttergottes mit dem Kinde. Das von einem mit Edelsteinen verzierten Nimbus umgebene Haupt der Maria, die grossen, weit geöffneten Augen, die lange, schmale Nase, der feine Mund, Alles entspricht dem byzantinischen Typus. Das Bild erinnert an die Madonnen Cimabue's. Diehl ist geneigt, es dem Ende des 12. oder dem Beginn des 13. Jahrhunderts zuzuschreiben. Die Grotte S^{ta} Lucia zu Bradano soll nach einer dem Verfasser gemachten Mittheilung einen kolossalen Christuskopf aus dem 12. Jahrhundert besitzen.

7. Sehr bedeutend sind die Ueberreste byzantinischer Malereien in den Grotten-Kapellen der Region von Brindisi. Die Kapelle S^{ta} Lucia birgt die auf S. 47 abgebildete thronende Madonna aus dem 12. Jahrhundert, ein echt byzantinisches Muttergottesbild, ferner einen männlichen Heiligen, wahrscheinlich den h. Nicolaus, aus dem 13. Jahrhundert. In der Krypta des h. Johannes bei San Vito dei Normanni scheint das Apsis-Bild: Christus zwischen Maria und Johannes dem Täufer ein Werk aus dem 13. Jahrhundert zu sein, auf welches die abendländische Kunst bereits ihren Einfluss ausgeübt hat. Ganz byzantinisch hingegen und wohl ein Erzeugniss des 11. oder 12. Jahrhunderts ist der schöne, mit vollem Rechte von Diehl gepriesene Erzengel Michael (abgebildet auf Seite 49). Vier gut erhaltene Scenen aus dem Leben Jesu sieht man an der Decke der Krypta des h. Blasius, ebenfalls bei S. Vito: die Verkündigung (Abb. S. 55), die Flucht nach Aegypten, die Darstellung im Tempel (Abb. S. 57) und den Einzug in Jerusalem, alle vier Bilder ikonographisch, stilistisch und den griechischen Inschriften nach echt byzantinisch. Dasselbe gilt von dem fünften Deckenbilde, der bekannten Darstellung des „Alten der Tage“ — *ὁ παλαιός τῶν ἡμερῶν*, Daniel VII, 9. — (Abb. S. 53). Er ist umgeben von den Evangelistensymbolen, zwei Seraphim und den Propheten Daniel und Ezechiel. Ursprünglich waren auch die Seiten-

wände der Kapelle mit Malereien geschmückt und zwar mit solchen, welche die Decoration der Decke ergänzten; so waren hier z. B die Geburt Christi und die Anbetung der Könige dargestellt, Bilder, an deren Stelle, wie es scheint, im 14. Jahrhundert Fresken desselben Inhalts getreten sind. Einige Fragmente der alten Bilder sind an den schadhafte Stellen des späteren Kalkbewurfs noch sichtbar. Eine griechische Inschrift lehrt uns, dass die ursprüngliche Ausmalung der Kirche das Werk eines Meisters Daniel unter dem Abte Benedictus aus dem Jahre 1197 war.

8. Die unterirdische Kapelle „dei Santi Stefani“ in der Nähe des Dorfes Vaste, südöstlich von Otranto, enthält Ueberreste von Wandmalereien auf drei Kalkschichten: die jüngsten derselben stammen wahrscheinlich aus dem Ende des 15. oder aus dem 16. Jahrhundert und haben einen ganz abendländischen Charakter, eine zweite Gruppe gehört dem 14. Jahrhundert an — eine Inschrift nennt das Jahr 1376 — und zeigt noch manche Anklänge an die byzantinische Kunst, wie sich hier denn auch griechische Inschriften, griechische Gebete finden. Der Urheber dieser Malereien, die Diehl als graeco-lateinisch bezeichnet, lebte innerhalb einer griechischen Gemeinde, hatte eine Kapelle auszumalen, in welcher damals noch der Gottesdienst nach griechischem Ritus begangen wurde, kein Wunder, dass sich in seinen Werken noch Vieles von der byzantinischen Kunsttradition erhalten hat. Die unterste Kalkschicht aber weist rein byzantinische Bilder auf. In der rechten Seitenapsis ist der aufrechtstehende Christus zwischen den Erzengeln Michael und Gabriel dargestellt. Nach der Abbildung auf S: 71 zu urtheilen, entspricht der Typus des Heilandes durchaus der byzantinischen Tradition, wenn aber der Erzengel links vom Beschauer uns in seiner eleganten Haltung und seinen Gesichtszügen auffallend modern anmüthet, so zweifle ich an der Treue der Abbildung. In der linken Seitenapsis sieht man drei der beliebtesten Heiligen der griechischen Kirche: Nicolaus, Basilius und Gregor von Nazianz in feierlichen Stellungen neben einander. Nach Diehl's Angabe (S. 73, 74) segnet der in der Mitte stehende h. Nicolaus nach griechischem Ritus. Die Abbildung auf Seite 75 lässt aber den Heiligen die ganze Innenfläche seiner Rechten zeigen, wodurch der im Uebrigen streng byzantinische Eindruck des Bildes abgeschwächt wird. In einer dritten Nische ist ebenfalls auf der untersten Kalkschicht der sich auf einen langen Stab stützende Erzengel Michael in weisser Tunica und grossem rothen Mantel dargestellt. „Mit der reichen Kleidung, den grossen Flügeln, dem jugendlichen lockigen Haupte erinnert diese schöne Figur an die unbestreitbarsten Werke der byzantinischen Kunst des 12. Jahrhunderts.“

9. Ebenfalls dem 12. Jahrhundert schreibt Diehl die Gestalten Johannes' des Theologen und des h. Nicolaus in einer Kapelle des Thales von Villanova, dem Ende desselben Jahrhunderts die Gestalten des h. Petrus und des Evangelisten Marcus in der Krypta der Kirche del Carmine bei dem Dorfe Ruffano zu. Der leicht gebückt dasitzende schreibende Evangelist mit dem ganz orientalischen Typus stimmt mit

den so häufig anzutreffenden Evangelistengestalten in Bilderhandschriften des 12. Jahrhunderts auffallend überein.

10. Sehr lehrreich für das lange Nachwirken der byzantinischen Kunst in Süd-Italien sind die Wandmalereien in der Kapelle S^{to} Stefano in Soletto. Das kleine Dorf Soletto war bis zum 16. Jahrhundert der Mittelpunkt einer recht bedeutenden griechischen Gemeinde. Lange erhielt sich hier der orientalische Ritus. Noch am Ende des 14. Jahrhunderts wurde hier griechisch gesprochen. Als im Jahre 1397 Raimondello del Balzo, Graf von Soletto, den schönen, noch jetzt vorhandenen Glockenthurm neben der Hauptkirche errichten liess, wurde der untere Theil desselben mit Darstellungen griechischer Heiligen, denen griechische Inschriften beigegeben wurden, geschmückt. So sehr glaubte dieser francoitalienische, katholische Machthaber die Gewohnheiten und Erinnerungen seiner Unterthanen schonen zu müssen. So sind denn auch in den Malereien der an kleine Dorfkirchen im Orient erinnernden Kapelle S^{to} Stefano die Vorschriften der orientalischen Schule festgehalten worden. Alle Wände sind mit Malereien des 14. Jahrhunderts — eine Inschrift nennt das Jahr 1347 — bedeckt, unter denen an manchen Stellen ältere Bilder zum Vorschein kommen. Nur in einer kleinen Apsis hinter dem Altar ist die alte Kalkschicht mit ihren Malereien aus dem 12. oder 13. Jahrhundert unberührt geblieben. Hier ist die Dreieinigkeits nebst der Ausgiessung des heiligen Geistes der byzantinischen Auffassung gemäss dargestellt. Gottvater erscheint als „der Alte der Tage“. Innerhalb einer mit Zinnenmauern umgebenen Stadt sitzt die Madonna inmitten der zwölf Apostel. Ein Engel mit einem Kelche in der Hand stellt, wie die Inschrift: $\text{COΦIA O ΛOΓOC TΩ ΘΩ}$ lehrt, als Verkörperung des „Wortes“ die Weisheit dar. Ist in diesen älteren Bildern Alles der byzantinischen Tradition gemäss dargestellt, so tragen die übrigen späteren Malereien der Kapelle dieser Tradition noch in vielen Stücken Rechnung, so namentlich das Jüngste Gericht, welches, wie immer wieder in griechischen Kirchen, die Westwand einnimmt. Da findet man die einander entsprechenden fürbittenden Gestalten Johannes des Täufers und der Maria, die Passionswerkzeuge unterhalb der Gestalt Christi auf einem Throne liegend, also die echt byzantinische $\epsilon\pi\omicron\mu\alpha\sigma\iota\alpha\ \tau\omicron\upsilon\ \theta\rho\acute{o}\nu\omicron\upsilon$. Auf den Schall der Posaune eines Engels giebt die Erde, eine auf einem Löwen sitzende reichgekleidete Frau, ihre Gerippe, das Meer, ein auf einem Fische reitender Mann, seine Todten wieder, die wilden Thiere werfen die von ihnen verschlungenen Leiber aus. Neben derartigen echt byzantinischen traditionellen Motiven finden sich aber auch Züge, die von einer gewissen Selbständigkeit des Künstlers zu zeugen scheinen. Unter den Lasterhaften in der Hölle hat er nur den bösen Reichen ($\acute{o}\ \pi\lambda\omicron\acute{\upsilon}\sigma\iota\omicron\varsigma$), den Wucherer und den Geizigen ($\acute{\alpha}\beta\alpha\rho\omicron\varsigma$, eine für die Zeit des Ueberganges von der griechischen zur lateinischen Kultur bezeichnende Wortbildung) dargestellt, dann aber eine Anzahl von Vertretern verschiedener Handwerke hingemalt, wie sie von Teufeln herbeigetragen werden, so einen Schneider

(ὁ ῥάπτηρς), einen Schuhflicker (ΚΟΥΒΕΣΕΡΙΟΝ = corvesarius), einen Gastwirth (ΤΑΒΕΡΝΑΡΙΟΝ = tabernarius), einen Gerber (ΚΟΥΠΑΡΙΟΝ = corarius) u. s. w. An den Seitenwänden der Kapelle sieht man in einem unteren Streifen die Einzelgestalten von Aposteln, Heiligen und Märtyrern. Darüber folgen an der linken Wand in drei Reihen über einander Scenen aus dem Leben Jesu von seiner Kindheit bis zur Auferstehung. Immer wieder ist in diesen mittelmässig ausgeführten Malereien Christus, der byzantinischen Ueberlieferung gemäss, griechisch segnend dargestellt. Die rechte Seitenwand bietet die Legende des heiligen Stephan. In einem weit besseren Style als diese Bilder an den Seitenwänden soll die — trotz der griechischen Inschriften — specifisch abendländische Darstellung der Himmelfahrt der Maria an der Ostwand, oberhalb jener kleinen Apsis, gemalt sein.

Die Malereien dieser Kapelle sind besonders lehrreich für die allmähliche Emanzipation der süditalischen Kunst von der byzantinischen. In der Terra d'Otranto glaubt Diehl neben den rein orientalischen Ueberlieferungen frühe Keime einer nationalen Schule gefunden zu haben. „Im 12. Jahrhundert nur noch wenig von den byzantinischen Einflüssen losgelöst, befreit sich diese Schule ganz allmählich von denselben und erringt im 14. Jahrhundert eine bedeutende Stellung. Ihre Werke verdrängen diejenigen der griechischen Schule oder greifen zum Mindesten neben denselben Platz. Dieses ist bei den Malereien von Soletto der Fall“ Hier „ist die Inspiration ganz lateinisch, man empfindet, dass Giotto bereits geboren ist. Allerdings werden die alten Malereien des 12. Jahrhunderts (in der Apsis) noch geduldet, auch hat die byzantinische Schule selbst noch nicht abgedankt; im Jüngsten Gericht erhält sie ihre alten Traditionen intakt. Aber schon dringt die lateinische Sprache in die byzantinische Malerei ein, wie die lateinische Malerei in die griechische Kapelle eingeführt wird. Der Verfall ist eingetreten und der Untergang ist nahe, das ist es, was den letzten Anstrengungen einer dem Tode entgegengehenden Kunst ein noch erhöhtes Interesse verleiht.“

Während die Malereien des 14. Jahrhunderts in Süditalien, auch wo sie von griechischen Künstlern herrühren, stilistisch vom abendländischen Kunstgeiste durchdrungen sind, hat sich, wie es scheint, in den Arbeiten des 13. Jahrhunderts, von denen oben bereits mehrere nach Diehl angeführt wurden, noch ziemlich viel von der byzantinischen Empfindung erhalten. Dieses scheinen auch die beiden älteren Wandbilder in der Candeloragrotte der Schlucht von Massafra in der Region von Tarent zu beweisen: die Darstellung des Christuskindes im Tempel und die als Orantin thronende Madonna mit dem Kinde, welche nach Diehl's Beschreibung in wesentlichen Punkten byzantinisch sind. Die Madonna erinnert bezüglich des Typus und der Kleidung an die in den Kirchen des Orients so häufig anzutreffende *παράνα*.

Schon Lenormant¹⁾ hatte innerhalb der Malereien der Terra d'Otranto

¹⁾ Notes archéologiques sur la Terre d'Otrante, i. d. Gazette archéologique, 1881—1882, p. 122—124.

zwei Schulen unterschieden: eine byzantinische, welcher die mit griechischen Inschriften versehenen Malereien meist aus dem 11. und 12. Jahrhundert angehörten, und eine lateinische Schule, die durch Malereien mit lateinischen Inschriften aus dem 13. und 14. Jahrhundert vertreten sei. Diehl vermag sich dieser Eintheilung nur im Grossen und Ganzen anzuschliessen, insofern die ältesten (rein byzantinischen) Malereien des 11. und 12. Jahrhunderts ausschliesslich von griechischen Inschriften begleitet sind und die ältesten Malereien mit lateinischen Inschriften nicht hinter das 13. Jahrhundert zurückzugehen scheinen, im Uebrigen aber gebe es Bilder wesentlich abendländischen Stiles aus dem 14. Jahrhundert mit ausschliesslich griechischen Inschriften, so z. B. in der Kirche von Soletto, in der Stephansgrotte bei Vaste, in der Krypta von Grottaglie, auf den Seitenwänden der Krypta des heiligen Blasius bei Brindisi. „Diese Werke sind insofern griechisch, als sie in einem griechischen Lande, für eine griechische Bevölkerung und vielleicht von griechischen Künstlern ausgeführt sind; aber diese Künstler haben den Einfluss ihrer Zeit erfahren, und ihre Werke erinnern mehr an die Giotteske Kunstweise als an die Miniaturen der byzantinischen Handschriften.“ Andererseits giebt es so manche Malereien, wie z. B. diejenigen in der Johannes-Krypta bei Brindisi, die trotz der lateinischen Inschriften in wesentlichen Stücken den byzantinischen Stil zeigen, mehr byzantinisch sind als viele der Gemälde mit griechischen Inschriften¹⁾.

Im Hinblick auf die byzantinische Frage wären stilgetreue Abbildungen der von Diehl besprochenen späteren, aus dem 14. und 15. Jahrhundert stammenden Wandmalereien von grösster Bedeutung. Die seinem Buche beigefügten Illustrationen geben fast nur echt byzantinische Bilder aus dem 11. und 12. Jahrhundert wieder. Ausnahmen machen: das Bild des h. Philippus in der Stephansgrotte bei Vaste aus dem 12. Jahrhundert (S. 79), welches nicht ohne Einfluss der abendländischen Kunst entstanden sein dürfte; die beiden Scenen aus der Legende des h. Antonius in der Grabeskirche zu Barletta aus dem 12. Jahrhundert (S. 91), in denen sich ebenfalls abendländischer Einfluss geltend macht, und ein Gemälde der Blasius-Krypta bei Brindisi aus dem 14. Jahrhundert (S. 61), auf welchem zwei Lieblingsheilige der griechischen Kirche, Georg und Demetrius, dargestellt sind. Sehr lehrreich ist hier die Mischung byzantinischer und abendländischer Elemente: das düstere Gesicht des einen Kriegers mit den grossen Augen und der gebogenen Nase zeigt byzantinische Züge, das sanfte des anderen ist wesentlich abendländisch empfunden; die Art, wie die beiden als Ritter gekleideten Heiligen mit weit vorgestreckten Beinen

¹⁾ Beispielsweise erwähnt Diehl aus einem von ihm nicht behandelten Theile Süditalien's auch die Malereien in Sant Angelo in Formis, bei denen man trotz der lateinischen Inschriften den byzantinischen Einfluss nicht bestreiten könne, und die der Verfasser an einer anderen Stelle (S. 11) griechischen Künstlern zuschreibt.

zu Pferde sitzen, erinnert an abendländische Bilder, ebenso die feurige Bewegtheit der Pferde.

Eine baldige photographische Aufnahme der Fresken in den Grottenkapellen Süditalien's ist auch insofern dringend geboten, als dieselben ihrem sicheren Untergange entgegengehen. So berichtet Diehl, dass die Arbeiten an einem Eisenbahn-Viaduct die Malereien in den Grotten von Grottaglie, östlich von Tarent, fast völlig zerstört haben. Die Arbeiter zünden in den Grotten Feuer an, zuweilen schlafen sie in denselben und zerstören nicht selten aus rohem Muthwillen die Malereien. In der bedeutendsten Grotte, gewöhnlich la chiesa a Lama di Pensiero genannt, sind nur noch traurige Ueberreste von Einzelgestalten und von Szenen aus dem Leben Jesu erhalten, Malereien, die eine erst vor Kurzem zu Grunde gegangene Inschrift als aus dem Jahre 1392 stammend bezeichnete. Der Zustand der Bilder ist ein solcher, dass es Diehl nicht möglich war, ihren Stil festzustellen. Auch seitens der Schatzgräber, welche hinter jeder Heiligenfigur verborgene Schätze vermuthen, sowie seitens der Leute, welche die Krypten als Ställe benutzen, endlich von der Feuchtigkeit, besonders im Winter, droht den noch übrig gebliebenen Malereien stete Gefahr. Diehl fürchtet, dass, wenn nicht schleunig Schutzmassregeln ergriffen werden, nach zwanzig Jahren die letzten Spuren der Wandbilder verschwunden sein werden. Die kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publicationen würde sich ohne Zweifel bedeutende Verdienste um die Kunstwissenschaft erwerben, wenn sie derartige, dem Verderben preisgegebene Werke so bald wie möglich aufnehmen liesse.

Ein kulturgeschichtlich sehr interessantes Capitel des Diehl'schen Werkes ist das fünfte, welches an der Hand einer vor Kurzem in der Universitätsbibliothek zu Turin aufgefundenen griechischen Handschrift von der Geschichte und den Einrichtungen des einst hoch berühmten griechischen Klosters des h. Nicolaus di Casole bei Otranto handelt. Von der Verwüstung durch die Türken im Jahre 1483 hat sich das Kloster nie ganz erholt. Jetzt steht nur noch eine kleine Kapelle mit den Ueberresten einiger Malereien mit griechischen Inschriften aufrecht. Einst aber war das Kloster eines der Mittelpunkte der griechischen Bildung und der klassischen Studien in Süditalien. Ein Humanist des 15. Jahrhunderts schreibt: „Wer immer den Wunsch hatte, sich in der griechischen Litteratur zu unterrichten, fand in dem Kloster unentgeltlich Nahrung, Wohnung und Lehrer.“ In der Nähe der Abtei war ein besonderes Gebäude zur Aufnahme der Schüler bestimmt, eine reiche Bibliothek bot das Studienmaterial. Der Cardinal Bessarion verpflanzte die bedeutendsten Schätze derselben nach Rom und später nach Venedig. Was im Kloster verblieb, fiel den Türken zur Beute. Heutzutage giebt es nur noch einige daher stammende Handschriften in Rom, Paris, Venedig und Madrid. Dazu kommt nun die im Kloster selbst im 12. oder 13. Jahrhundert entstandene Turiner Handschrift, die ausser einer liturgischen Schrift, dem Typikon, kurze Annalen des Klosters, Fragmente der Mönchsregel, Vorschriften in

Betreff der Ernährung der Mönche und einige Gebete enthält. Auf Grund dieser Aufzeichnungen entwirft Diehl ein anschauliches Bild von der Geschichte des Klosters und dem Leben der Mönche, die wir an seiner Hand in die Kirche, die Bibliothek, das Refectorium begleiten.

Das sechste Capitel handelt von den byzantinischen Denkmälern Calabriens, und hier sind es besonders einige Bauwerke, die unser Interesse in Anspruch nehmen: so die kleine Kirche S. Marco in Rossano aus dem 9. oder 10. Jahrhundert mit ihrem quadratischen Grundriss, den drei Apsiden an der Ostseite und den fünf Kuppeln, die nicht über einem Tambour, sondern unmittelbar über den Pendentifs aufsteigen; so ferner die Kirche der Abtei Santa Maria del Patir, die allerdings im Jahre 1672 einer gründlichen Erneuerung unterworfen wurde, deren hinterer Theil aber mit den drei Apsiden und den drei kleinen Kuppeln die ursprüngliche Anlage im Wesentlichen bewahrt zu haben scheint. Im Flecken Santa Severina zeigt das altbyzantinische Baptisterium, eine Centralanlage mit einer Kuppel über dem achteckigen Tambour, der von acht Säulen getragen und ebenso vielen halbkreisförmigen Exedren gestützt wird, im Wesentlichen den Typus von S. Vitale zu Ravenna. Der Bau stammt etwa aus dem 9. Jahrhundert. Ein zweites byzantisches Gebäude daselbst ist die kleine, der h. Philomene geweihte Kapelle, aus einer Krypta und einem sehr verdorbenen Oberbau bestehend, welcher, wie es scheint, die Form des griechischen Kreuzes hatte und von einer hübschen Kuppel über einem Tambour gekrönt war. Wie S. Marco in Rossano, so bildete auch diese kleine Kirche, allem Anscheine nach, einst den Mittelpunkt einer Laura, von deren Grottenzellen noch einige Spuren erhalten sind. Sehr verdorbene Ueberreste von Malereien finden sich nur noch in den Ruinen der kleinen Kapellen S. Pietro und S. Francesco.

Ausser den soeben erwähnten byzantinischen Kirchen sind es besonders noch folgende Kunstwerke in Calabrien, welche Diehl bespricht: Fragmente eines aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammenden Mosaikfussbodens in der Kirche der Abtei Santa Maria del Patir mit Darstellungen von zum Theil fabelhaften Thieren, zu jener in Italien stark vertretenen Klasse von Kunstwerken gehörend, von der E. Müntz in seinem Aufsätze „Les pavements historiés“ (*Études iconographiques et archéologiques sur le moyen age*, Paris 1887, p. 1—63) handelt; ferner zwei kleine Goldplatten mit der Darstellung der Anbetung der h. drei Könige, von denen die eine, im Museum zu Catanzaro, der byzantinischen Kunst des 9. oder 10. Jahrhunderts, die andere, im Museum zu Reggio, etwa dem 6. Jahrhundert zuzuschreiben seien. Bezüglich des durch von Gebhardt und Harnack veröffentlichten, für die frühbyzantinische Kunstgeschichte so überaus wichtigen Codex Rossanensis äussert Diehl den gewiss berechtigten Wunsch nach einer photographischen Wiedergabe der Miniaturen.

Eine glänzende Leistung historischer Forschung und Darstellung ist das siebente Kapitel des Buches, das von den byzantinischen Mosaiken

Sicilien's handelt. Einleitungsweise wird ein fesselndes Bild der im 12. Jahrhundert auf der Insel herrschenden Zustände entworfen, indem jene aus byzantinischen, arabischen und lateinischen Elementen gemischte Civilisation, wie sie unter dem Fürstenhause aus der Normandie erblühte, an der Hand gut gewählter Beispiele aus dem politischen, dem kirchlichen, dem literarischen und dem Sittenleben jener Zeit anschaulich geschildert wird. Diese Betrachtungen gewähren einen vortrefflichen Hintergrund für die sodann folgende Besprechung der ebenfalls jene Mischung zeigenden Kirchenbauten und der wesentlich byzantinischen Mosaiken in denselben, welche einer feinsinnigen Stilanalyse unterzogen werden.

Die „Notiz über zwei Bilderhandschriften der Universitätsbibliothek von Messina“ (achtes und letztes Kapitel) bietet einen dankenswerthen Beitrag zur Geschichte der byzantinischen Miniaturmalerei.

E. Dobbert.

Dr. **Josef Neuwirth**, a. o. Professor der Kunstgeschichte an der deutschen Universität in Prag: Mittelalterliche Wandgemälde und Tafelbilder der Burg Karlstein in Böhmen. Mit 50 Lichtdrucktafeln und 16 Abbildungen im Texte. Prag 1896. Calve'sche Verlagshandlung (Josef Koch). Gross-Folio, S. 112.

In der Zeit tiefster Erniedrigung Deutschland's hat der deutsche Dichter Friedrich Schlegel in der 1812 erschienenen Abhandlung über das Schloss Karlstein den Ausspruch gethan: „Möchten doch auch Böhmen's Kunstfreunde und Patrioten sich vereinigen und den Karlstein, der es gewiss verdient, mit seinen Schätzen zum Gegenstand eines künstlerischen Nationalwerkes machen!“ Doch erst unserer Zeit blieb es vorbehalten, denselben zu verwirklichen. Die „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen“ hat den Beschluss gefasst, eine Reihe von Arbeiten unter dem Titel „Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmen's“ zu veröffentlichen, deren Anfang mit dem Karlstein, der Perle des böhmischen Burgenbaues, einem der grossartigsten Werke mittelalterlichen Profanbaues, gemacht wurde. Viel schon wurde über den Karlstein geschrieben, doch erweisen sich alle bisherigen Vorarbeiten als unzureichend, sei es, dass der historische Theil zu wenig berücksichtigt, die zu Gebote stehenden Quellen unzulänglich oder nur einseitig ausgebeutet, sei es, dass auf die architektonische Anlage und künstlerische Ausschmückung nicht genügend Rücksicht genommen wurde. Noch schlimmer stand es um die Vervielfältigung einzelner Kunstschätze der Burg, namentlich der Wand- und Tafelbilder, die doch wegen ihres hohen Alters und der Schönheit ihrer Durchführung Gegenstand allgemeinen Interesses sind, denn schon seit G. E. Lessing 1774 die Frage über das Alter der Oelmalerei aufwarf, begann zwischen Künstlern und Kunstgelehrten ein edler Wettstreit in der Beurtheilung der Bedeutung und des Werthes der Karlsteiner Malereien, ohne dass Jemand daran dachte, dieselben durch gute Wiedergabe weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Durch die Gewährung aller nothwendigen

Geldmittel hat die genannte Gesellschaft ein monumentales Werk ermöglicht, wie Böhmen in dieser Art noch keines aufzuweisen hat, das sich nach jeder Beziehung, was Text und Ausstattung der Bilder anbelangt, mit den besten Leistungen des Auslandes ebenbürtig messen kann. Der auf dem Gebiete der Gothik als tüchtiger Fachkenner anerkannte Kunstgelehrte an der deutschen Universität in Prag, Dr. Josef Neuwirth, hat in dem Texte die Frucht jahrelangen Fleisses und begeisterter Vertiefung in dieses Kunstwerk niedergelegt und wurde auf das Beste unterstützt durch A. Bellmann, den Leiter der artistischen Anstalt, welche mit der sehr schwierigen Aufnahme der Bilder betraut wurde, welche sich alle Mühe gab und keine Kosten scheute, um die photographische Wiedergabe dieser mit richtigem Verständniss und scharfer Durchführung zu erzielen. Uns freut es, dass eine heimische Kunstanstalt so Grosses geschaffen, uns freut es aber noch mehr, dass der Wunsch des deutschen Dichters durch die deutsche Gesellschaft in Prag zur That wurde, welche auf diese Weise die patriotische Begeisterung für den Ruhm und die Blüthe des engeren Vaterlandes aufs Neue bethätigte.

Naturgemäss schildert Neuwirth im I. Capitel (S. 1—19) die Baugeschichte des Karlsteines und das Schicksal seiner Gemälde. Die Grundsteinlegung erfolgte am 10. Juni 1348 in feierlicher Weise im Beisein des Prager Erzbischofes Ernst von Pardubitz. Der Bau war grösstentheils schon 1357 bei Errichtung des Karlsteiner Capitels vollendet, einzelne Theile, insbesondere die künstlerische Ausschmückung der Innenräume durch Malerei und Edelsteine erfolgte aber entschieden bis 1367, so dass wohl eine Bauzeit von weniger als 20 Jahren ausreichte, um dieses Bauwerk zu schaffen, bei dem man ohne irgend welche Handhabe häufig an eine „Erinnerung an die im Titulrel geschilderte, wunderbare Burg Montsalvage“ dachte. Näher liegt die von Bock zuerst geäusserte Ansicht, dass für Karlstein der päpstliche Palast in Avignon als Vorbild diente, wegen so mancher Analogien in der Durchführung der Details und überhaupt in Rücksicht des Einflusses, den Avignon auf die böhmische Kunstrichtung des 14. Jahrhunderts genommen, insbesondere seit Carl IV. 1344 den daselbst thätigen Architekten Matthias von Arras in seine Dienste nahm, der neben der Ausführung des Prager Domes gewiss auch mit Karlstein betraut war, wofür der Charakter der Bauanlage spricht, da er bei der monumentalen Einfachheit der Gliederung die Ausschmückung der Räume aufs Reichste mit Malereien ausführt, wie es auch in Avignon der Fall ist. Leider sind nur wenig geschichtliche Daten über die ältere Zeit und die Baugeschichte Karlstein's bekannt. Die Burg überstand die Hussitenstürme, litt durch einen Brand 1487 und war dann so halb dem Verfall preisgegeben, bis unter Rudolph II. (1580—1590) zum ersten Male gründliche Wiederherstellungen vorgenommen wurden. Nach Aufhebung des Burggrafenamtes durch Ferdinand II. kümmerte sich Niemand um die Veste, die durch Verwitterung des Gesteines, selbst des Felsens, auf dem sie ruht, ungemein beschädigt wurde. Erst am Schlusse des 18. Jahrhunderts zogen die Bilder

das Interesse auf sich. Universitätsprofessor Franz Lothar Ehemant und der Maler Johann Quirin Jahn erwarben sich Verdienste um die Erhaltung derselben. Dem Besuche Franz I. am 23. Juni 1812 dankt sie wenn auch nur die nöthigsten Ausbesserungen. Unter Ferdinand I. wurde 1839—1842 die Restaurirung der Karlsteiner Tafelbilder im Wesentlichen nach dem 1832 von dem Prager Maler Franz Horčička gemachten Vorschlag durchgeführt, so dass dem Genannten ein nicht unwesentliches Verdienst an der Erhaltung der so bedeutsamen einheimischen Kunstschatze zufällt. Um diese Zeit glückte auch die Wiedererlangung der meisten Karlsteiner Bilder, bis auf die, welche in der kaiserlichen Gemäldegalerie in Wien verblieben. In unseren Tagen arbeitet man mit Reichs- und Landesmitteln nach dem Gutachten des berühmten Architekten Friedrich Schmidt unter der Leitung seines Schülers, des Prager Dombaumeisters Josef Mocker, um durch die Wiederinstandsetzung der Fundamente dem weiteren Verfall Einhalt zu thun und um durch Entfernung jüngerer Zuthaten die Burg in ihrer ursprünglichen, stilgemässen Form zu erhalten.

Den Glanzpunkt Karlstein's bilden die Wandgemälde der Marienkirche (Cap. II, S. 21—42). Zwei Gedanken bestimmten die Ausschmückung derselben, nämlich die Apokalypse und die Bezugnahme auf Reliquien, deren Erwerbung Carl IV. selbst einen bestimmten Werth beilegte und im Bilde oder in einer das Gedenken stützenden Inschrift verewigt wissen wollte. Deutungen der leider sehr schlecht erhaltenen Darstellungen aus der Apokalypse auf der West-, Ost- und Südwand haben vorher Grueber (Kunst des Mittelalters in Böhmen, III), Zap (Kollegialní chrám) und am eingehendsten Sedláček (Karlstein) versucht, doch gebührt Neuwirth das Verdienst des Nachweises, dass ein „zusammenhängendes, systematisch angelegtes Ganze“ durchgeführt wurde, was sich aus dem Vergleich der Inschriften mit den Bilderresten, dann dieser mit einander und endlich mit den Illustrationen gleichzeitiger Handschriften der Apokalypse ergibt. Herangezogen wurde zum Vergleich das „Scriptum super apocalypsim“ der Bibliothek des allzeit getreuen Domcapitels zu St. Veit (herausg. von Frind, 1873) und die Bilderbibel Welislaw's in der Fürst Lobkowitz'schen Bibliothek, ferner die in Trier, Turin und Bamberg befindlichen Bilderhandschriften, von denen letztere bis auf 6 in dem scriptum super apocalypsim fehlende Bilder dieselben Darstellungen enthält (Tafel IV—IX). Als Meister derselben könnte man an Thomas von Modena denken, welcher eine „Vertrautheit mit der Behandlung des im Süden für Monumentalmalereien nicht unbekanntes Stoffes voraussetzen liess.“ Insbesondere die Darstellung der vier apokalyptischen Reiter zeigt eine fortgeschrittene, lebendige Auffassung, die sonst erst in späterer Zeit zum Ausdruck gelangt. An der rechten Wandfläche neben dem Fenster der Südwand finden sich in Architecturalmalerei Carl IV. und seine erste Gemahlin Blanka, Carl IV. und ein Jüngling in Königstracht und Carl IV. vor einem kostbaren Reliquienkreuze (Tafel X—XII). Neuwirth deutet zum ersten Male S. 37—42 die zweite Scene richtig, die nicht nach der landläufigen Meinung Carl IV.

und seinen Sohn Wenzel darstellt, sondern den Kaiser, der von dem französischen Dauphin 1356 zwei Dornen aus der Krone Christi (*duae spinae de corona in crystallo*) erhält, die er im dritten Bilde in das kostbare Kreuz einfügt. Weil bei der grossen Vorliebe des Herrschers für Reliquien diese kostbare Erwerbung für seine Sammlung in der Zeit der Ausmalung der Kapelle erfolgte, wurde diese jedenfalls über dessen Wunsch, der auch bei der Anordnung der übrigen Bilder wahrscheinlich maassgebend blieb, zum ewigen Gedächtniss durch den Künstler ausgeführt. Die übrigen kleineren Bilder, welche kleinere Lücken füllen, stehen alle in enger Beziehung zu dem *Cyclus* der Apokalypse.

An die Marienkirche grenzt die in die Mauerstärke der Westwand eingebaute Katharinakapelle (Cap. III, S. 43—48), welche Carl IV. aufsuchte, wenn er abgeschrieben von aller Welt sich längere Zeit religiösen Übungen hingeben wollte. Sie trägt dementsprechend eine ganz eigenartige Stimmung in der Durchführung und dem Schmucke. Die Wände sind mit Halbedelsteinen auf strahlendem Gipsgrunde geziert, dann finden wir zum Ton der Umgebung passende und wohleingestimmte Bilder von 7 Heiligen, des Kaisers und seiner Gemahlin Anna von Schweidnitz, Gruppenbilder in der Eingangs- und Altarnische, endlich auch Reste alter Glasmalereien (Tafel XIII—XVIII, 2). Diese Arbeiten fertigte Thomas von Modena, da die Malerei, wie schon Kugler sagte, etwas Sienesisches an sich trage.

Das zur Kreuzkapelle führende Treppenhaus zeigt noch Reste von Wandgemälden der Wenzels- und Ludmila-Legende, so dass die ersteren auf der linken Seite von unten nach oben, die letzteren zur Rechten von oben nach unten laufen; die Wölbungen sind mit geflügelten, buntgemalten Engelgestalten ausgestattet. Der eigenthümliche mystische Zug Carl's IV. kommt auch hier zum Ausdruck. Hat der Kaiser in der Marienkirche seiner Vorliebe für theologische Fragen durch die Bilder der ihm zusagenden Apokalypse Ausdruck gegeben, so gab er hier einen mehr das Familieninteresse hervortretenden Anstrich, denn im „Luxemburger Stammbaum“ betonte der Hinweis auf die Familie der Herrschers einen profanen, in den *Cyclus* der Wenzels- und Ludmila-Legende einen entschieden religiösen Zug. Schade, dass Carl's IV. Bildniss und die Portraite seiner Gemahlinnen fehlen, welche Passavant S. 54 hervorhebt, die wegen der Portraitähnlichkeit von Interesse wären, da diese Malerei anderer Provenienz ist als jene der Marien- und Katharinakirche. Für die Wenzelslegende und ihre Darstellungen (S. 49—54, Tafel XIX—XXVI) bieten sich zum Vergleiche die von Mathias Hüfsky 1585 für Ferdinand von Tirol gefertigten Copien der Wenzelsbilder der Wenzelskapelle im Dom zu Prag (S. 58), die gleichzeitig mit den Karlsteiner Bildern entstanden und auf Dalimil's Fassung der Legende zurückgehen, endlich auch einige Bilder aus Welislaw's Bibel. Für die Ludmila-Legende (S. 54 ff., Tafel XXV—XXVIII) fehlen zum Vergleich ausser den Anklängen in der Wiener Handschrift No. 370 gleichzeitige Darstellungen, — und gerade-darum ist dieser *Cyclus* für die Wandmalerei des XIV. Jahrhunderts von um so grösserem Werthe.

Von da gelangen wir in die berühmte Kreuzkapelle, deren 133 Tafeln, von denen noch heute 126 in guter Erhaltung den geweihten Raum zieren, zu Böhmen's werthvollsten Bilderschätzen gehören (S. 65—77. Tafeln XXIX—XLIV.). Die Tafeln enthalten in einem bestimmten Zusammenhange die Bilder verschiedener Heiliger, Streiter der Kirche und Könige, auch heiliger Frauen, deren Reliquien Carl IV. erworben und zur höheren Weihe der Bilder in den Rahmen hat befestigen lassen. Neuwirth unternimmt die genaue Deutung derselben, soweit dies möglich ist, wobei er hinweist, dass nur in der Kapelle der Burg zu Zwingenberg am Neckar, die in dem ersten Viertel des 15. Jahrhunderts ausgeschmückt wurde, eine Analogie vorliegt, bei der sich allerdings der Einfluss von Karlstein nicht erbringen lässt, ausser wenn wirklich diese Bilder eine Verwandtschaft zu dem Altar in Mühlhausen am Neckar zeigen, der erwiesenermassen böhmischen Ursprungs ist. Leider ist das Hauptaltarbild, die Kreuzigung (Taf. XXI) und das Marienbild des Thomas von Modena (Tafel I) in der Gemäldegalerie in Wien. Die Wölbungen im Ostfenster zeigen Darstellungen der Verkündigung (Tafel XLVI), Heimsuchung und Anbetung der heiligen drei Könige (Tafel XLVII), jene im Fenster der Westwand charakteristische Darstellungen aus der Apokalypse (Tafel XLIV, XLV), welche an die Maleereien in der Marienkirche anknüpfen und so den Faden des eigenthümlichen mystischen Zuges, dem wir in der Karlsteiner Decoration begegnen, weiter führen, und mit dem Reliquiencultus Carl's IV. auf das Engste verbinden. Ausser der kostbaren Edelsteinverzierung der Wände, dem prachtvollen Eisengitter, durch welches der Raum in zwei Theile getrennt wird (Abb. 14), der reicheren Architectur der Nischen und des Gewölbes, der symbolischen Darstellung des Himmels und einem Betpult (Abb. 15) befinden sich daselbst nur wenig Objecte aus älterer Zeit aufbewahrt, welche das Interesse des Beschauers, das sich hauptsächlich den Tafelbildern zuwendet, auch nur im Geringsten davon ablenken könnten.

Ausser dem Wiener Altarblatt (Tafel I) stammen noch, durch Inschrift beglaubigt, von Thomas von Modena zwei Flügel eines Triptychons, welche Maria mit dem Kinde und den Schmerzensmann darstellen (Tafel II, Abb. 12), dagegen ist von den erhaltenen Bildern in Karlstein das Altarwerk des Palmatuskirchleins in Budnian (Tafel XLVIII, XLIX), eine Leistung aus der Zeit Wladislaw's II., für diese nicht ohne Interesse. Leider sind zwei Bildercyclen, die noch aus Carl's IV. Zeit stammen, in Verlust gerathen. In einem Saale befand sich die „Genealogia“ des Luxemburger Fürstenhauses über Carl's IV. Befehl gemalt, welche auf die Trojanersage und Carl d. Gr. zurückgriff und bis Herzog Johannes III. von Brabant († 1355) reichte. Der Brabanter Gesandte Edmund de Dynter hat sie gesehen, als er bei Wenzel IV. 1413 auf der Burg weilte. Diese Darstellungen sind identisch mit dem „rod cisaře Karla IV.“, der unter Rudolf II. beseitigt wurde. Die zweite Darstellung veranschaulicht das Wunder, das sich Carl IV. 1353 unter seinen eigenen Händen zutrug, als er beim Besuche des Prager Agnesklosters von der Reliquie des heiligen Nicolaus einen

Finger loslöste und die Wunde zu bluten begann, die, als der Erzbischof von Pardubitz sich persönlich überzeugen wollte, bis auf eine kleine Narbe wieder geschlossen war. Johannes von Marignola berichtet, dass der Kaiser in Karlstein „in sua camera“, also in seinem Gemache wahrscheinlich über der St. Nicolauskapelle, diesen Vorgang darstellen liess. Leider lässt sich über beide verlorenen Cyclen nichts Näheres mit Gewissheit sagen; die Reste des letzteren sollen erst 1821 beseitigt worden sein. Erhalten ist in der jetzt ganz schmucklosen Nicolauskapelle, deren Namen wahrscheinlich mit diesem Doppelwunder in engem Zusammenhange steht, nur mehr eine Holzstatue des heiligen Nicolaus (1,3 Meter hoch, Abb. 13) von nicht gerade sonderlicher Durchführung, welche aber bereits gleich von Anfang für die Kapelle bestimmt gewesen zu sein scheint.

Nach diesen ikonographischen Studien über die einzelnen Malereien in Karlstein folgt im letzten Capitel die Zuweisung der Arbeiten an die einzelnen namentlich bekannten Künstler und gleichzeitig eine Würdigung derselben vom Standpunkte des Kunstkritikers, in welcher Neuwirth ohne Voreingenommenheit und ohne Befangenheit durch frühere Untersuchungen sein eigenes, auf Autopsie und richtigen Blick begründetes Urtheil ausspricht, dem wir unsomehr beipflichten müssen, da er stets, soweit es überhaupt sein kann, mit den Quellenbelegen Hand in Hand geht, so dass den früheren Anschauungen entgegen zum Theil eine ganz neue Auffassung dargelegt wird. Dem Thomas von Modena fallen demnach zu: das Bild in der Wiener Galerie, das aber ursprünglich nicht für die Kreuzkapelle bestimmt war, und die beiden Altarflügel in Karlstein, durch eigenhändige Inschriften des Künstlers gekennzeichnet; dann die apokalyptischen Bilder der Marienkirche, ebenso in der Katharinakapelle das Nischenbild, die Kreuzigung und die heilige Katharina. Er arbeitete daselbst zwischen 1352—1357 und hatte gewiss Einfluss auf die in Karlstein arbeitenden Künstler, die er zum Theil mit der Technik der Italiener vertraut machte. Vielleicht schuf er auch die Bilder in der Nicolauskapelle, wozu er am besten berufen schien da er im Kloster des Dominicanerordens St. Nicolaus in Treviso vor seiner Berufung nach Prag denselben Stoff bearbeitete (Vergl. S. 87—94). Meister Theodorich von Prag führte die Tafel- und Wandmalereien in der Kreuzkapelle insgesamt aus, denn des Thomas' Altarwerk war für dieselbe ursprünglich nicht bestimmt. Seine Arbeitszeit fällt zwischen 1364—1367 (S. 94—103). Dem einigemal erwähnten Maler Nicolaus Wurmser aus Strassburg fallen die Treppenarbeiten zu, welche in Auffassung, Durchführung und Technik von denen der beiden anderen Künstler wesentlich abweichen.

Wie kein anderes Monumentalwerk Carl's IV. trägt der Karlstein den Charakter des internationalen Gepräges der karolinischen Kunst an sich: ein französischer Architect entwirft die Anlage; Italien, Deutschland und Böhmen liefern die Maler und Decorationssachen; aus allen Ländern stammen die Reliquien mit ihren kostbaren Verschlüssen und bestimmt ist die Burg zur Aufbewahrung der deutschen Reichsinsignien und des böh-

mischen Kronschatzes. Es lenkt daher diese Detailstudie Neuwirth's das allgemeine Interesse der Kunstforscher und Kunstfreunde auf sich, da sie einen die Allgemeinheit betreffenden Gegenstand behandelt, denn was die Mitte des 14. Jahrhunderts an Kunst und Schönerem aufbieten konnte, hat Carl IV. mit freudigem Sinne zur Verherrlichung und kostbaren Ausstattung des geliebten „pallacium de Karlsteyn prope Pragam“ in seinen Dienst genommen.

Linx.

Ad. Horvicka.

F. v. Reber, Ueber die Stilentwicklung der schwäbischen Tafelmalerei im 14. und 15. Jahrhundert. (Sonderabdruck aus den Sitzungsberichten der philosophisch-philologischen und der historischen Classe der königlich bayerischen Academie der Wissenschaften 1894, Heft III, S. 343—389). München 1895. 8^o.

Was Grüneisen vor fünfundzwanzig Jahren in seiner übersichtlichen Beschreibung älterer Werke der Malerei in Schwaben (Schorn's Kunstblatt 1840) versucht, das ist hier dem Stande der neueren Forschung gemäss in einer die Kenntniss der schwäbischen Malerschule wesentlich fördernden Weise durchgeführt worden. Voran wird der Gesichtspunkt gestellt, dass Schwaben in künstlerischer Hinsicht weniger durch den Niederrhein als durch den Oberrhein beeinflusst worden sei. Nur an zwei Punkten Oberdeutschland's mache sich im Quattrocento niederländische Einwirkung bemerklich, in Colmar bei Martin Schongauer und in Nördlingen bei Friedrich Herlin. Tüchtige Künstler, wie Stephan Lochner und Hans Memling, wurden wohl, wenn sie vom Süden nach dem Niederrhein zogen, dort dauernd festgehalten; die Mehrzahl ihrer Stammesgenossen aber verfügte nicht über die nöthigen Vorkenntnisse, um in den Niederlanden Beschäftigung finden zu können.

Von den beiden ältesten Tafelmalereien Schwaben's wird die mystisch-symbolische Composition der Jungfrau Maria in Bebenhausen, aus der Mitte des 14. Jahrhunderts, dahin charakterisirt, dass sie noch ihren Ursprung aus der Wandmalerei zeige; das Altarwerk in Mühlhausen am Neckar (bei Cannstatt), vom Ende desselben Jahrhunderts, das bekanntlich starke Anklänge an den Stilcharakter der böhmischen Malerschule zeigt, aber dahin, dass, wenn es auch nicht speciellen Tafelbildstil zeige, es doch aller miniaturartigen Anklänge entbehre.

Ein Höhepunkt der schwäbischen Malerei ist erst mit Moser's Tiefenbronner Altar von 1431 erklommen. Ist die kleine, zwei Stunden von Pforzheim gelegene Ortschaft auch nicht bequem zu erreichen, so ist doch deren Besuch einem Jeden, der lebhaftes Interesse für die Entwicklung der heimischen Malerei besitzt, aufs Wärmste zu empfehlen, denn der Altar bildet ein Denkmal nicht nur deutschen Fleisses, sondern auch echt deutscher Gemüthstiefe. „Die Scenen,“ heisst es auf S. 366, „spielen sich in verständlicher Bewegung ab, Haltung und Geberde erscheint der jeweiligen Situation angemessen, der Bann typischer Stellungen ist gebrochen. Auch die landschaftliche und bauliche Scenerie tritt in ihre volle Gleichbe-

rechtingung.“ Monumentaler Sinn fehlt freilich gänzlich, wie überhaupt der Ausgangspunkt des Künstlers in der Illuminirkunst zu suchen ist. Für Morellianer wird als Zeichnungseigenthümlichkeit die von obenher gequetschte Ohrmuschel und deren Schiefstellung mit dem in der Richtung des Hinterhauptes zurückgeschobenen Ohrläppchen erwähnt. Ob dieses Merkzeichen sich auf den beiden Tafeln der Kreuzschleppung und der Kreuzigung in der Darmstädter Galerie No. 171 und 172 findet, vermag ich nicht anzugeben; doch möchte ich die Aufmerksamkeit der Forscher auf diese beiden Bilder lenken, da sie mir, als ich sie unmittélbar nach dem Besuch Tiefenbronn's sah, durchaus den Eindruck von Arbeiten Moser's machten. Freilich hängen sie sehr hoch und bedürften daher einer Besichtigung aus der Nähe.

In eingehender Weise wird weiterhin Schüchlin's grosser in derselben Kirche befindlicher Altar von 1469 behandelt. Schüchlin, führt Reber aus, erinnert an den älteren Holbein, übertrifft ihn aber an Unmittelbarkeit und Wahrheit der Empfindung; der Nürnberger Pleydenwurf-Wohlgemut'schen Schule steht er nahe, wie namentlich aus dem Vergleich mit dem Hofer Altar von 1465 in München hervorgeht, der in der allgemeinen Anordnung wie in vielen Einzelheiten Verwandtschaft zeigt; nur wird Schüchlin weder, wie Thode annimmt, Mitschüler Wohlgemut's in einem Nürnberger Atelier, noch gar, wie Vischer vermuthet, Wohlgemut's Lehrer gewesen sein, sondern eher, nach der weiteren Hypothese Vischer's, dessen einflussreicher Genosse zur Zeit, als der Hofer Altar entstand. Für eine solche Beziehung spricht auch der Umstand, dass Schüchlin mit einem Nürnberger Maler Rabmann verschwägert war. Von seiner Kunstweise wird S. 384 gesagt, dass „das besten Falles dramatische Element, das in den fränkischen Werken an die derbe Weise der Zunftspiele erinnert, bei ihm zu einem sinnigeren, empfindungs- und reflexionsfähigen Wesen und zu einer Innerlichkeit gelangt, die einen gewissen lyrischen Klang hat. Auch hat es den Anschein, dass das kalte grelle Colorit der Franken hier einem tieferen und tonigeren gewichen sei,“ doch lasse der restaurirte Zustand der Bilder ein sicheres Urtheil nicht zu. Sehr erfreulich ist es, dass Reber die Ansicht, als seien die flüchtiger behandelten Rückseiten Gehilfenwerk, zurückweist, da gerade diese von jeder Restauration verschont gebliebenen Theile das treueste Abbild von der Kunst des Meisters geben. Sind auch die als Stilleben behandelten Darstellungen von Kirchengeräthen an den Laibungen der Staffel von besonders feiner Ausführung, so reicht dies nach Reber doch nicht hin, um einen niederländischen Einfluss nachzuweisen.

Durch Schüchlin erst wurde der schwäbische Stil in seinem schnitzmässigen Charakter, der selbst auf Schongauer eingewirkt, festgestellt. Als die Fortbildner dieser Kunst nennt Reber Holbein den Aelteren und Schüchlin's Schwiegersohn Zeitblom. Als Werke, die auf den Namen Schüchlin hin noch zu untersuchen sind, bezeichnet er die grosse Kreuzigung in St. Georg zu Dinkelsbühl, die Beweinung Christi von 1483 auf Schloss Meffersdorf in Schlesien, die Grablegung Christi in der städtischen Galerie zu Bamberg

(Nr. 10, Wohlgemut genannt), die acht Ausschnitte aus sogenannten typologischen Bildern von Zwiefalten, im Museum für vaterländische Altertümer zu Stuttgart, und den kleinen Apostelaltar von Blaubeuren, gleichfalls in Stuttgart. — Noch sei darauf hingewiesen, dass Reber nicht ungeneigt ist, der lokalen Ueberlieferung Vertrauen zu schenken, wonach das grosse Fresco des jüngsten Gerichtes von 1471 im Ulmer Dom von einem gewissen Jesse Herlin herkommen soll.

Anknüpfend an die vorstehenden Zeilen mag auf eine Arbeit des Mitherausgebers dieser Zeitschrift, Henry Thode, hingewiesen werden, worin die altkölnische Malerschule einer kurzen aber eindringenden Betrachtung unterworfen wird (veröffentlicht in der „Aula“ I. Jahrgang (1895) Nr. 7 bis 9). Als die Hauptentwicklungsstufen dieser Malerschule werden die erste, noch durchaus selbständige von 1350 bis 1450, die zweite unter niederländischem Einfluss, und endlich die dritte unter italienischem Einfluss, mit Bruyn einsetzend, unterschieden. Als die wichtigste von ihnen wird aber die erste anerkannt, weil sie das deutsche Wesen und Kunststreben rein zum Ausdruck bringt. Dem „Meister der Madonna mit der Bohnenblüthe“ (früher Meister Wilhelm genannt) wird dabei die Stelle des ersten Künstlers, der in der Natur seine Lehrmeisterin suchte, angewiesen; das Dombild Stephan Lochner's aber wird als die stilistisch grösste Schöpfung nicht nur der kölnischen, sondern der deutschen Malerei überhaupt anerkannt, da das Streben der kölnischen Kunst nach Typenbildung sich in den Werken dieses Meisters ganz und voll ausgesprochen und ausgelebt, und kein anderer deutscher Meister je wieder eine solche wunderbare Harmonie des Colorits erreicht habe, wie Lochner. — In dem schrullenhaften Meister des Bartholomäus erkennt Thode einen verspäteten Reaktionär gegen die aus den Niederlanden übernommene Nüchternheit der Anschauung; Joos van Cleef den Aelteren, den Meister des Todes der Marie, giebt er Flandern zurück; in Bruyn's italianisirenden Malereien endlich erblickt er die letzte Besiegelung der verhängnissvollen Selbstvernichtung, die mit der Aufnahme der niederländischen Manier begonnen hatte. Diese anregenden Ausführungen werden noch durch viele Einzelheiten, die in die feinen Charakteristiken der verschiedenen Meister verflochten sind, belebt. Zu bedauern ist nur, dass der eigenartige, von hohem Stilgefühl erfüllte Meister von S. Severin keine eingehendere Würdigung gefunden hat. *W. v. S.*

Gaetano Milanesi, Di Attavante degli Attavanti, miniatore. Estratto della Miscellanea storica della Valdelsa, Anno I fasc. I Castelfiorentino 1894.

Vorliegender Aufsatz ist eine der letzten Arbeiten des im Frühling dieses Jahres verstorbenen unvergesslichen Altmeisters der italienischen Kunstforschung. Sie enthält einige neue Nachrichten, die das von ihm über den Meister in dem Commentar zu seiner Vasariausgabe (III, 231) beigebrachte in einigen wesentlichen Punkten ergänzen. Zur Biographie

des Künstlers erfahren wir, dass er zweimal verheirathet war: von 1490 bis 1494 mit Violante di Nicc. Berardi, von 1495 bis zu seinem Tode mit Maria di Tom. Uberti. Aus der Erbschaft nach seinem 1481 verstorbenen Vater fiel ihm der dritte Theil an dem väterlichen Hause in Castelflorentino und ein Podere in Pisangoli zu. In Florenz bewohnte er seit 1491 sein eigenes Haus in Via Fiesolana und besass in Santa Maria a Montici in der Umgebung der Stadt ein zweites Haus mit Garten. Der genaue Zeitpunkt seines Todes ist nicht zu bestimmen, seit 1511 fehlen alle Nachrichten über ihn. Von seinen sechs Söhnen aus zweiter Ehe überlebte ihn nur einer, Francesco mit Namen, mit dem um 1550 der florentinische Zweig der Familie ausstarb. — In der Aufzählung der Arbeiten unseres Meisters führt der Verfasser das für den Bischof von Dol 1483 und 1484 ausgeführte Missale noch immer als verloren an, wo wir doch seit L. Delisle's Entdeckung (*Le missel de Thomas James, évêque de Dol*, in der *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes* t. 43 [1882] p. 311 ff.) wissen, dass es heute, wenn auch in verstümmeltem Zustande, eines der Cimelien der Kathedrale von Lyon ist. — Von den 19 Corvinacodexen zu Budapest, deren grösseren Theil Milanese für Attavante in Anspruch nimmt, gehört ihm sicher keiner an (s. den Catalog der 1882er Bücherausstellung zu Budapest); wohl aber sind ihm in der Hofbibliothek zu Wien ausser den beiden aus der Estense stammenden, bezeichneten, jüngst aber durch Geschenk des Kaisers in die Pester Museumsbibliothek gelangten Handschriften (Homilien des Joh. Chrysostomus über den ersten Brief an Timoteum, und Commentar des h. Hieronymus zum Ezechiel), die Milanese allein anführt, auch noch die bezeichnete Handschrift der Briefe des h. Augustinus und die wohl nicht ausdrücklich bezeichneten, aber ganz und gar seine Manier verrathenden beiden Codices, der Commentar des h. Athanasius über die Römerbriefe und der lateinische Philostrat zuzuschreiben. — Ebenso gehören ihm, obwohl von Milanese nicht angeführt, an: die Homilien des Joh. Chrysostomus über den Korintherbrief in der kaiserlichen Bibliothek zu Sankt Petersburg, der Brief Naldo Naldi's an Mathias Corvinus über seine Bibliothek, in der Bücherei des Gymnasiums zu Thorn, der lateinische h. Didymus von Alexandrien im Besitz des Jesuitencollegiums zu Rom, der Psalmcommentar des h. Augustinus in der Stuttgarter Bibliothek, das prächtige Brevier des Graner Erzbischofs und das Breviarium in Psalmos des h. Hieronymus in der pariser Nationalbibliothek, von den letztangeführten sechs Handschriften nur die letzte mit dem Namen Attavante's bezeichnet und datirt 1488, indess auch die übrigen nach ihrem mit seinen beglaubigten Arbeiten völlig übereinstimmenden Charakter ohne Zweifel von ihm stammend, und alle mit-sammen einst zur Corvina gehörig.

Ob dem Meister hingegen die ihm von Milanese nicht auf eigene Prüfung hin, also nicht ganz sicher zugetheilten Codices der Trivulziana in Mailand (ein Horazcommentar von Porphyrius und ein Musiktractat von Fra Fulgenzio), sowie ein dritter bei der Marchesa Trotti-Belgioioso (Sen-