

Nummern, Kunst = Natur, XII, D.

# Sonderabdruck

aus den

# Preussischen Jahrbüchern

herausgegeben

von

Hans Delbrück.

Band 80, Heft 2.

*Art in Natur in*  
*12. Hft.*



Berlin 1895

Verlag von Hermann Walthers.

---

Diese Sonderabdrücke der „Preussischen Jahrbücher“ werden in kleiner Anzahl nur für die Verfasser hergestellt und sind käuflich nicht zu haben. Nur das betreffende Heft der „Preussischen Jahrbücher“ kann durch den Buchhandel zu 2 Mk. 50 Pf. bezogen werden.

---

Inhalt des Februarheftes 1895 (38. Jahrgang, 1. Quartal, 2. Heft) der  
„Preussischen Jahrbücher“:

Dr. Hermann Conrad, Professor in Groß-Lichterfelde, Shakspeare und die Esser-Familie.

Dr. Heinrich Dade, Berlin, Preisbildung und Spekulation an der Berliner Produkten-Börse.

Hans Delbrück, Der Ursprung des Siebenjährigen Krieges.

Dr. Emil Daniels, Berlin, Ferdinand von Braunschweig.

Richard Koesicke, Mitglied des Reichstages, Das Ende des Bierbojkotts und der Arbeitsnachweis der Berliner Brauereien.

Notizen und Besprechungen.

Riemann, Professor in Halberstadt: Ein von den Jesuiten erfundenes Königswort.

Dietrich Schäfer, Professor a. d. Univ. Tübingen: Die letzte preussische Volkszählung und die Friesen.

Delbrück: Zum Ursprung des Krieges von 1870.

Literarisches. Jakob Baechtold, Gottfried Kellers Leben. Dr. S. Gerstenberg, Hoffmann von Fallersleben. Mein Leben. Besprochen von Dr. Otto Harnack, Rom.

Politische Korrespondenz. Das Jahr 1894 in der Weltgeschichte. (w) — Regierung. Mammönismus. Sozialismus. (D.)

Inhalt des Märzheftes 1895 (38. Jahrgang, 1. Quartal, 3. Heft) der  
„Preussischen Jahrbücher“:

W. Lexis, Professor a. d. Universität Göttingen, Die deutsche Silberkommission.

William Scharling, Professor a. d. Univ. Kopenhagen, Die deutsche Silberkommission. Ein Correferat.

Dr. Rudolf Kayser, Hamburg, Anacharsis Cloots.

Dr. Aly, Professor in Magdeburg, Der Soldat im Spiegel der Komödie.

Dr. Eduard Selzer, Privatdozent a. d. Univ. Berlin, Ueber den Ursprung der altamerikanischen Kulturen.

Dr. Hammacher, Mitglied des Reichstages und Abgeordnetenhauses, Die Verwendung der preussischen Eisenbahnüberschüsse.

Notizen und Besprechungen.

Pädagogik. A. Döring, System der Pädagogik im Umriß. W. Rein, Pädagogik im Grundriß. Otto Willmann, Didaktik als Bildungslehre nach ihren Beziehungen zur Sozialforschung und zur Geschichte der Bildung. Besprochen von Paul Cauer, Professor a. d. Univ. Kiel.

Politik. C. von Massow, Reform oder Revolution. Dr. Georg Adler, Die Versicherung der Arbeiter gegen Arbeitslosigkeit im Kanton Basel-Stadt. Dr. Rudolf Singer, Das Recht auf Arbeit in geschichtlicher Darstellung. Besprochen von D.

Kunst. Dr. Meydenbauer, Geh. Oberbaurath, Berlin: Ein deutsches Denkmäler-Archiv.

Geschichte. Theodor Schiemann, Bibliothek russischer Denkwürdigkeiten. Besprochen von P. A., Berlin.

Politische Korrespondenz. Fortführung der Sozialpolitik. Agrarische Sozialpolitik. (D.)

BTU Cottbus  
Uni.-bibl.

9291 01-3921/01

II 100.130 N489  
BK/Ra



\* 01-039219+01 \*

# Ueber Kunst in Italien im zwölften Jahrhundert. \*)

Von

Carl Neumann.

Wenn man von italienischer Kunst im vierzehnten, fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert redet, so steigen vor der Erinnerung eines jeden die hohen Namen und Kunstwerke einer glänzenden Epoche auf. Von Giotto an eine lange Reihe bis zu den Apostelfürsten des Cinquecento, Raphael und Michel Angelo.

Wer von italienischer Kunst im dreizehnten Jahrhundert, oder gar im zwölften zu reden unternimmt, vermag nicht, sein Thema an führende Gestalten anzuknüpfen. Er kann überhaupt nicht von italienischer Kunst sprechen, sondern nur von Kunst in Italien. Denn in diesen Zeiten ist von einer italienischen Kulturindividualität nichts zu spüren. Im zwölften Jahrhundert ist Italien ein geographischer Begriff. Die Werke, die auf der Halbinsel zwischen den Alpen und dem sizilischen Meer entstehen, zeigen sehr verschiedenen Charakter und scheinen einer gemeinsamen Besprechung zu spotten. In der Hauptsache gesehen, treten sie in zwei Gruppen auseinander.

Die Lombardei, die Poebene, ist eine Welt für sich. Wenn man früher darüber stritt, ob die charakteristischen Erscheinungen der romanischen Architektur, denen man in diesen Bereichen seit dem elften Jahrhundert begegnet, ebenda erwachsen und darnach

\*) Uebernommen aus den Neuen Heidelberger Jahrbüchern Bd. 5.

in den Ländern jenseits der Alpen nachgeahmt worden seien oder ob das Verhältniß umgekehrt zu denken sei, so ist man heute geneigt, anzunehmen, daß diese Kunst ungefähr gleichzeitig in den Thälern des Po, des Rheins und der Rhone und überall selbständig sich entwickelt habe. Daher gehört für die kunstgeschichtliche Betrachtung die Lombardei für jene Zeit fast mehr zu den Ländern jenseits der Alpen als zu Italien.

Die andere große Gruppe, die wir wahrnehmen, das Italien, dem allein die folgenden Betrachtungen gewidmet sind, beginnt an der Adria mit Venedig, mit Pisa auf der anderen Seite und umfaßt von hier die Mitte und den Süden der Halbinsel. Wohl hat die lombardische Kunst auch in dieses Gebiet Vorstöße gemacht, die gelegentlich bis gegen Rom hin reichen. Aber vereinzelt wie sie sind, ändern sie nichts an dem allgemeinen Charakter der Kunstzustände in diesen Gebieten.

Welches ist nun der gemeinsame Charakter der Kunst in diesen großen Zentren: Venedig, Pisa, Rom, Palermo? Am besten kann man ihn negativ bestimmen: Mangel an Originalität in der Erfindung. Monumentale Absicht ist an manchen Stellen im höchsten Grad vorhanden; aber die Mittel, die ihr dienen, sind befangen in eklektischer, mehr oder minder geschickt kombinirender Nachahmung, und ihren Haupttrumpf spielt sie aus mit der Entfaltung von Luxus und Pracht, mit der Stoffwirkung kostbaren Materials. Die Gedanken dieser Kunst sind nicht neu und nicht stark, aber sie will blenden.

Das mächtigste Staatsgebilde der Halbinsel war seit dem zwölften Jahrhundert zweifellos das sizilisch-normannische Königreich. Begründet von kühnen Konquistadoren und befestigt durch steten Nachschub aus der Heimath, hatte es eine Herrenkaste, zusammengewürfelt aus all den Elementen, die von jeher in Kolonialgebieten ihr Glück gesucht haben, Leuten, die zu Haus nichts zu verlieren hatten, jüngeren Söhnen, Menschen, die eine Blutschuld auf der Seele hatten. An die fette Schüssel süditalischen Reichthums gesetzt, zwang sie doch das gemeinsame Interesse gegenüber den unterworfenen Nationalitäten zu einer Fügsamkeit und Unterordnung unter ein monarchisches Regiment, welches rücksichtsloser als es auf angestammtem Boden möglich gewesen wäre, seine Macht übte. Die außerordentlichen Geldmittel, über welche diese Monarchie,

die Erbin byzantinischer und arabischer Verwaltungen, verfügte, gaben ihr ein Ansehen ohne gleichen: aus dem Mund Bernhards von Clairvaux hört man sie als die Mustermonarchie preisen. Daß die Normannen es verstanden, durch offene Hand und offenen Beutel sich die geistlichen Gewalten zu verbinden, hierüber ist von der Normandie bis nach Monte Cassino nur eine Stimme. Sie waren große Sünder, aber sie ließen es nicht an sichtbaren Zeichen ihrer Buße fehlen; die glänzenden Kirchenbauten geben davon Zeugniß.

Die große Bauthätigkeit der normannischen Fürsten floß nicht aus einem Kunstsinne wie bei einem Medicäer in Florenz oder Rom; sie war ein Stück Staatsraison. Man wird dabei an die Antwort erinnert, die der Kalif Walid gab, als man ihm vorstellte, seine Unterthanen würden es lieber sehen, wenn er ihnen Landstraßen und Wasserleitungen baue, statt dieses unermessliche Geld für den Bau der Moschee in Damaskus auszugeben: der Islam, gab der Kalif zur Antwort, werde nicht eher zu Ansehen kommen, als bis er einen Bau geschaffen habe, dessen Glanz Jerusalem und Antiochien überstrahle.

Aus kirchlich-politischen Interessen allein wird man auch die Thatfache erklären müssen, daß von Bauten aus den Jahrhunderten der Sarazenenherrschaft in Sizilien nichts übrig geblieben ist. Diese Thatfache hat, zumal wenn man an Spanien denkt, etwas räthselhaftes. Man kann nur annehmen, daß die normannischen Herrscher die monumentalen Andenken ihrer Vorgänger haben zerstören lassen. \*)

Was nicht zerstört und zugedeckt werden konnte, war der altüberlieferte Charakter sizilischer Kultur. Die Normannen waren nur eine dünne, neue Schicht über einer Menge alter und stärkerer Kulturschichten, wie sie die wechselvollen Geschichte der Insel auf ihrem Boden abgelagert hatten.

Im Hof des Museums von Palermo sieht man eine Inschrift, die aus einer Kirche stammt und worin ein normannischer Notar verkündet, er habe zum Gedächtniß seiner Eltern eine Kapelle errichten lassen. Das Datum dieser Inschrift von der Mitte des zwölften Jahrhunderts ist auf viererlei Art gegeben: nach Jahren Christi, nach der byzantinischen Weltaera, nach der rabbinischen

\*) Von der Kirche S. Giovanni degli Eremiti in Palermo haben die Untersuchungen des Fundaments gelehrt, daß sie am Platz einer alten Moschee sich erhebt.

Weltaera, schließlich nach der Gedächtnis. Die Inschrift selbst wird in drei Sprachen wiederholt: lateinisch, griechisch, arabisch und die arabische Fassung ein viertesmal mit hebräischen Buchstaben.\*)

Diese Inschrift giebt eine Vorstellung, wie damals die städtische Bevölkerung nebeneinandergeachtet war. Nicht anders als wie man heute in den orientalischen Städten den Franken- und Arabervierteln, den Juden- und Griechenvierteln begegnet. Am Ende des zwölften Jahrhunderts wird Palermo eine dreisprachige Stadt, *populo dotata trilingui*, genannt (bei Peter von Ebulo).

Auf diesem Substrat einer Völker- und Kulturmischung erhebt sich die Kunst unter normannischer Herrschaft. Die Leute, die eingewandert waren, waren Soldaten, die die Kraft ihrer Fäuste ernährte, und Geistliche, Missionare des römischen Ritus. Die Kunst knüpfte unter diesen Umständen zunächst an das an, was sie bereits im Lande vorfand.

In der Kirche S. Giovanni degli Eremiti in Palermo findet man das Problem der Steinüberwölbung einer Basilika durch eine Folge quadratischer, überkuppelter Räume gelöst. In der Hauptsache ähnlich wie an der (nicht mehr vorhandenen) Apostelkirche in Konstantinopel, deren Nachahmung, die Markuskirche in Venedig, noch vor aller Augen steht. Tritt man in die Vorhalle der Kirche der Madonna dell' ammiraglio ein, so sieht man in einem Mosaikbild den Stifter der Kirche vor sich, den Admiral König Rogers, in byzantinischer Proskynese vor der Gottesmutter, nicht anders als im Narthex der Sophienkirche von Konstantinopel den Kaiser zu den Füßen des Heilands. Der Plan der Kirche selbst weicht in nichts von dem gewöhnlichsten byzantinischen Schema ab: ein Quadrat, von einem Kreuz mit gleich langen Armen durchschnitten; über der Vierung die Kuppel.

Der rein byzantinische Charakter dieser Bauten, doppelt auffallend, da seit bald einem Jahrhundert die politische Herrschaft von Byzanz über Unteritalien aufgehört hatte, hat zu einer merkwürdigen Verwirrung kunstgeschichtlicher Forschung Anlaß gegeben. Der Herausgeber des Prachtwerkes über den Dom von Monreale,

\*) Abgedruckt bei Amari, *le epigrafi arabiche di Sicilia* I 80 ff. Der Stifter dieser Kapelle nennt sich *clericus grecus et latinus*, was natürlich nicht bedeuten kann, daß er beiden Kirchen angehört habe. Schon Morso, *descr. di Palermo antico* 2 p. 133 hat die richtige Erklärung, er habe eine Notariatskanzlei für beide Sprachen gehabt.

Abbate Gravina, fand das Problem einer im zwölften Jahrhundert mit den Gedanken und Mitteln des sechsten Jahrhunderts wirkenden Architektur so unmöglich, daß er die Erbauung dieser normannischen Werke in das sechste Jahrhundert zurückversetzte. Wenn man ihm die urkundlichen Zeugnisse des zwölften Jahrhunderts entgegenhielt, so schienen sie ihm nur den dolosen Sinn der normannischen Fürsten zu beweisen, die sich für Bauherrn ausgaben, wo sie höchstens auf das Verdienst von Herstellung und Restauration Anspruch hätten. Aber diese Gedanken stehen völlig in der Luft.

Weitaus das bezeichnendste Stück für die historische Betrachtung dieser Kunst ist die Schloßkapelle in Palermo (*capella Palatina*). Ihre Grundform ist die im westlichen Europa üblich gewordene längsgerichtete Basilika; doch wollte der Erbauer die Kuppel nicht missen. Man sollte denken, er würde versucht haben, den Kuppelraum auch in der Begrenzung des Untergeschosses durch eigenartige Gewölbstützen auszuzeichnen, sei es durch besondere, größere Säulen an den Ecken des Kuppelquadrats oder durch Pfeiler. Aber der Architekt begnügte sich, an diesen Stellen die Säulen in der Flucht des Langhauses weiterlaufen zu lassen und nur zu verdoppeln. Eine unbeholfene Auskunft, wodurch die Kuppel als eine aufgedrängte That dem Auge förmlich denunziert wird. — Die Deforation der Kirche folgt ganz dem byzantinischen Geschmack, unten Marmorbelag, darüber Mosaik auf Goldgrund, an den Schenkeln der hohen Spitzbögen, an den Oberwänden, in den Leibungen der kleinen Fenster, die über dem Scheitel der Bögen die Oberwand durchbrechen. Darüber eine hölzerne Decke, die erst allmählich aus ihrem Dunkel dem Beschauer ihre tropfsteinförmige Bildung entfaltet. Polychrom in Gold, Roth, Blau, in einem wunderbaren Wechsel sich zurückziehender gewölbter Höhlungen und hernieder sich senkender Stützen, in einem unererschöpflichen Reichthum vielerlei, in ihren Durchschneidungen immer neue und seltsame Ornamente erschaffender Formen. In den kleinen Feldern der Decke sind Genreszenen gemalt mit Kameelen, Gazellen, Zelten, Darstellungen arabischen Wüstenlebens, die dem sizilischen Boden so fremd sind wie es die arabische Poesie war, die auch in der Blüthezeit des Islam nicht aufhörte, im Bann der klassischen Dichter arabischer Heidenzeit von der Wüste zu träumen. Nur muhammedanische Künstler können diese Bilder gemalt haben. Was man früher dagegen einwandte, daß die figürlichen Darstellungen gegen solchen



Ursprung sprächen, ist längst erledigt, seit die Behauptung vom Verbot der Figurenmalerei durch den Islam als unrichtig erwiesen worden ist. Es besteht kein Zweifel, daß arabische Kunst die Decke der Palatina geschmückt hat. Ueberall verkünden arabische Inschriften das Lob des Normannenkönigs. Jedes Element der Bevölkerung hat sein Theil dazu beigetragen, diese Kirche zu einem kostbaren Kleinod zu gestalten.

Nach der Mitte des zwölften Jahrhunderts treten nordisch-abendländische Einflüsse in den Bauten stärker hervor. Aber der Grundcharakter bleibt der gleiche durch das Vorwalten dekorativer Pracht. Immer bringt sie den stärksten, betäubenden Eindruck auf den Beschauer hervor. Wie der Uberschwang der natürlichen Fruchtbarkeit jenes Bodens fast die Sinne umnebelt, so ist hier ein Einstürmen aller Reizmittel, Farben, Formen, Gold und alles Kostbaren. Alle Künste sind aufgeboten; aber es ist nicht so, daß viele Künste eine Kunst geben. Die Effekte so vieler Kunstmittel fremder Kulturen sind hier vereinigt, aber von keinem beherrschenden Kunstgedanken überragt. Für das lebendige Fortschreiten der Kunst bedeuten diese sizilischen Werke so gut wie nichts, und die haben sich sehr vergriffen, die den Ursprung des Spitzbogensystems nach Sizilien und in diese Zeit verlegt haben. Dies ist kein Boden, von dem neue Gedanken ausgegangen sind. In ihrer etwas selbstgefälligen kolonialen Ueberladung, wie jene Normannenbauten vor uns stehen, sind sie gleichwohl unschätzbar. Von ihnen geht ein starker Wiederklang so vieler byzantinischer und orientalischer Originale aus, die untergegangen sind, und deren Kunstvollendung wir an dem Zauber ermessen mögen, den sie auf ein fernes, schmuckfüchtiges Kolonialland geübt haben.

---

Wenn in Sizilien die Kunst wenigstens ein treuer Ausdruck der Zustände ist, da eine herrschende Minorität die Kulturelemente des unterworfenen Landes frei und tolerant gewähren läßt und, wohlbedacht auf den eigenen Ruhm, mit freigebiger Hand die Mittel spendet zur Entfaltung jeglichen Glanzes, so sucht man diesen repräsentativen Charakter der Kunst vergebens in dem Rom des zwölften Jahrhunderts.

Die Zeiten des großen Anlaufs von Gregor VII. bis auf Innocens III. sind monumental in keiner Weise verewigt worden. Nicht als hätten asketische Vorstellungen dem entgegengewirkt, wie

sie Peter Damiani in Anwendung von Bildungsfeindschaft („scholae enervant rigorem sanctitatis“!) und in manchen Stücken der Cisterzienserorden vertraten! Die wahre Ursache lag in der ungenügenden Sicherung päpstlicher Macht in Rom, wovon die beiden großen Schismen des Jahrhunderts Zeugniß geben. Es ist ein ergreifender Gegensatz, wie Rom in der Phantasie der Welt lebte und wie seine Wirklichkeit beschaffen war. Das Ansehen seiner geistlichen Schätze und Prerogativen erfüllte das Abendland; im Osten haftete die Majestät der alten Weltgebietetin noch in der Erinnerung. Die arabischen Geographen überbieten einander mit der Erzählung der Wunder Roms. Ibn Sakut weiß, man würde das Zischen der untergehenden Sonne im Dzean hören, wenn es nicht von dem Straßenlärm und der Bewegung der ungeheuren Volksmenge in Rom übertönt würde. Edrisi erzählt, das ganze Tiberbett in Rom sei mit Kupferplatten gepflastert. Wie wenig entsprach die Wirklichkeit diesen alten Legenden! Will man sich mit einem Schlag einen Einblick in die Barbarei verschaffen, so muß man den Klosterhof von S. Lorenzo (außerhalb der Stadtmauern) betrachten. Hier hat man die Wirklichkeit des zwölften Jahrhunderts vor sich und kann sehen, was damals die Romani di Roma, sich selbst überlassen, zu Weg brachten.

Die Schönheit architektonischer Erscheinung beruht nicht nur auf den Größenverhältnissen der Bauglieder, sie verlangt auch eine besondere Art der Verbindungen und Uebergänge zwischen den einzelnen Theilen. Die antike Baukunst gilt für klassisch, weil sie alle diese Anforderungen empfand und befriedigte. Aus einem sicheren Gefühl schob sie z. B. zwischen Fußboden, Säule und Dach Uebergangsglieder, Basen, Kapitele, ein so oder so profilirtes Gebälk. Man kann diese Bauteile nur mit den menschlichen Gelenken vergleichen. Wenn man ohne Gelenke einen Rumpf, Arme und Beine, einen Kopf zusammensetzt, so entsteht wohl eine Holzpuppe, aber keine wahrhaft menschliche Erscheinung.

Diese einfachen Wahrheiten muß man im Kreuzgang von S. Lorenzo in Rom vergessen. Man sieht hier auf einen gemauerten Sockel kleine Säulenschäfte gestellt, bald einzeln, bald gekuppelt; diese Säulchen sollen Bögen und Gewölbe tragen; nur hier und da haben sie ein Kapitell; meist ist ein breites Kämpferstück (das um so unförmlicher scheint, wo nur eine Säule darunter steht) der Säule quer auf den Kopf gelegt als Auflager für den Bogen. An den Fenstern römischer Glockenthürme dieser Zeit kann man

dieselbe Barbarei sehen. Es ist offenbar, daß Maurergesellen, die man vor einen Ruinenhaufen führte, um sich hier das nöthige Material zurechtzuhauen, dieses Kunstwerk geschaffen haben. Der Marmor kann einen dauern, der so entwürdigt wurde.

Eben die Kirche des h. Lorenz ist nach dem Schluß des zwölften Jahrhunderts von Papst Honorius III. umgebaut worden. Die ältere Kirche, wie sie bis dahin bestand, zeigte zwei säulgetragene Geschosse mit reichem Ornament. Das noch erhaltene Mosaik über dem Bogen, in dem sich die Absis öffnete, ist aus dem siebenten Jahrhundert. Da man nun die Kirche vergrößern wollte, wurde die Absis weggebrochen, und nach dieser Seite ein neues Langhaus gebaut, so daß das alte Langhaus, gleichsam herumgedreht, dem neuen jetzt als Chor diente. In welchem Stil ward dieser Neubau aufgeführt? Denn man sollte denken, in Rom wäre im dreizehnten Jahrhundert anders gebaut worden als im fünften. Als man im dreizehnten Jahrhundert in Straßburg beschloß, das Langhaus am Münster zu errichten, zu dem schon stehenden Chor- und Querhaus, griff man frisch in die Gothik und erzeugte den malerischen Zusammenklang des lichtdurchflutheten Vorderhauses mit dem dunklen, schwereren, lastenden älteren Bau. In Rom aber wußte man zu Anfang des dreizehnten Jahrhunderts immer noch nichts anderes als im fünften und erbaute eine Säulenbasilika wie S. Maria Maggiore, so wie man im zwölften Jahrhundert S. Maria in Trastevere und S. Clemente gebaut hatte. Diese Kunst ist völlig stationär. Nur schwanden immermehr die großen Vorräthe alter Bautrümmern der Heidenzeit. In S. Lorenzo erkennt man sofort die neugearbeiteten Kapitele an dem spizeren, schärferen Meißelschlag, der mit der alten, breiteren, an Architekturgliedern besser wirkenden Behandlung kontrastirt. Aber an sich ist die neue Technik nicht zu tadeln. Wenn man fragt, aus welcher Schule diese Technik stammt, so braucht man die Antwort nicht weit zu suchen.

In S. Lorenzo selbst steht über dem Altar ein Tabernakel mit vier Porphyrsäulen, Basen und Kapitellen von weißem Marmor; das krönende Dach von heute ist eine neue „stilgemäße“ Restauration; alt aber ist die Inschrift an der Innenseite des Epistyls, die vier Künstlernamen enthält und das Datum 1148. Schon das Vorkommen einer Künstlerinschrift, was im Mittelalter selten ist, beweist das Selbstgefühl derer, die an diesem Werk gearbeitet haben. Diese Inschrift aber ist in Rom nicht vereinzelt. Hier wie

im weiteren Umkreis der Stadt hat man mehrere Familien ermittelt, die durch Generationen sich verfolgen lassen, und im zwölften und dreizehnten Jahrhundert eine gewisse Spezialität dekorativer Steinskulptur schulmäßig gepflegt haben. Nach dem Namen Kosmas, der in einer dieser Familien (wie es scheint, in zwei aufeinanderfolgenden Generationen) vorkommt, ist mißbräuchlich die ganze Schule, die sich von Anfang des zwölften bis zum Anfang des vierzehnten Jahrhunderts verfolgen läßt, Schule der Kosmaten genannt worden.

Das Lob, das sich zwei von ihnen in einer Inschrift am Hauptportal des Domes von Civita Castellana (am Fuß des Soracte) selbst ertheilen, „magistri doctissimi Romani“ kann man wohl gelten lassen. In so vielen römischen Kirchen bezeugen die Fußböden aus buntem Steinmosaik, die jedenfalls aus den Werkstätten dieser Kunsthandwerker hervorgegangen sind, ihre große Erfahrung und Geschicklichkeit. Diese Fußböden in Felder eingetheilt, zeigen mannigfache geometrische Muster, etwa eine kreisrunde Porphyrscheibe in der Mitte, ringsum weiß gezähnt, dann ein Band mit übereck gestellten grünen Quadraten, alle diese Kreislinien in ein Viereck gerahmt und die Flächen mannigfach gefüllt im Wechsel der drei Steinfarben grün, weiß, dunkelroth. Wer je Porphyr hat schneiden sehen und sich überzeugt hat, mit welcher äußersten Langsamkeit die Maschinen des neunzehnten Jahrhunderts diesen Stein zertheilen, wird von den Arbeitern jener Jahrhunderte nicht gering denken: sie konnten die Porphyrscheiben wohl nur so gewinnen, daß sie durch alte Säulen Querschnitte legten. Der saubere Schnitt der winzigen Dreiecke, Vierecke, Sechsecke, ihre mühsame und genaue Fügung setzten eine Festigkeit handwerklicher Ueberlieferung voraus, wie sie nur durch die ununterbrochen gleiche Thätigkeit vieler Generationen erworben und erhalten werden kann. Für diese Leute waren indessen die Ruinen Roms nicht ein bloßes Materiallager, das sie für die soeben bezeichneten Zwecke ausbeuteten: sie machten wohl auch die Augen auf für die Form der alten Bauten und Baustücke. Es bedarf nicht vieler Phantasie, um sich auszumalen, wie es in ihren Werkstätten aussah, neben Haufen antiken Rohmaterials muß man sich ein kleines Museum von alten Dekorationsstücken und Skulpturen denken. Wenn man an Bauwerken, an denen jene Schule mitgearbeitet hat, wiederholt das auffällige Vorkommen von Sphingen bemerkt hat (im Kreuzgang des Lateran, in Civita Castellana, am Portal von S. Antonio in Rom), so

wird man nicht gleich ägyptischen „Einfluß“ vermuthen. Eher und wahrscheinlicher, daß eine der vielen ägyptischen Spolien, die das alte Rom aufgestellt, und für die zumal die hadrianische Zeit so lebhaft Geschmack gewonnen hatte, Interesse und Wohlgefallen auch bei diesen Spätlingen römischer Kunstfertigkeit erregte.

Die kunstgewerblichen Arbeiten, die Steinmosaikfußböden, die Altäre, Chorschranken, Chorstühle, Kanzeln mit reicher Marmorausstattung von Flächen in buntem Muster, von gedrehten, mit Glasmosaik intarsirten Säulen sind nur die eine Seite dieser Thätigkeit. Wenn sie die auffälligere ist durch die reichlichen Reste, die bis heute geblieben sind,\*) so sind doch künstlerisch bedeutendere Anläufe dieser Schule erhalten in einer Reihe von Portalbauten, Kirchenvorhallen, Kreuzgängen. Namen von Architekten, die in einzelnen Fällen überliefert sind, stehen doch nicht im Wege, diese Bauwerke dem Gesamtcharakter nach den gleichen Kreisen jener Schulthätigkeit zuzuschreiben. Sie zeichnen sich durch die gleiche Sorgfalt der technischen Ausführung aus. Diese Kreuzgänge mit der gleichmäßigen, liebevollen Behandlung vom Sims des Sockels an bis hinauf zum Fries über den bogenverbundenen Säulenpaaren, die zarten Profile der Bögen, das Friesband von buntem Glasmosaik mit der Wiederkehr der nämlichen Muster, die die Fußböden der Kirchen zeigen, das oberste, gleichfalls mosaizierte Gesims, von niedlichen Konsolen getragen, die Löwenköpfe — diese ganze regelmäßige Anordnung in der Mitte und an den Ecken der Hofseiten durch einen Pfeiler und leichtes Nisalit unterbrochen: wenn gar ein blauer Himmel hereinscheint, so kann diese so sauber und fast kalligraphisch gearbeitete Niedlichkeit ihren Eindruck nicht verfehlen. Es ist aber zu hoch gegriffen, wenn man bedauert, daß die Gothik „diese Blüthen erstickt habe. Andernfalls würde direkt von hier der Uebergang zur Renaissance sich haben vollziehen können“ (Stevenson). Diese Kunst war eine immer mit Virtuosität gehandhabte, aber doch äußerliche Formensprache. Auch ist sie nicht in Rom entstanden, nur in Rom lokalisiert. Die Zweifel über den Ursprung dieses ganzen Zweiges haben sich neuerdings etwas beruhigt. Die bis jetzt älteste Inschrift der Schule ist im Dom von Ferentino (der nächsten Bahnstation südlich von Anagni an der Linie Rom-Neapel); das Datum ist vom ersten Dezennium des zwölften Jahrhunderts.

\*) Diese Technik ist kürzlich aufgefrischt worden — was wird nicht nachgeahmt im neunzehnten Jahrhundert! — im neuen Chor der Lateranbasilika.

Die Nachbarschaft von Monte Cassino weckt sofort die Erinnerung an Desiderius, den Abt dieses Klosters, der im elften Jahrhundert zur Förderung seiner Bauten Kunsthandwerker aus Konstantinopel und Alexandrien kommen ließ. Aber auch ohnedies wird die Herkunft dieser Techniken aus altbyzantinischem Boden nicht zweifelhaft sein.

Auf der Folie des einheimischen Unvermögens entfaltet die einwandernde Kunst einen unerhörten Luxus; in Rom akklimatisirt sie sich bis zu einem gewissen Grad und erfährt lokale Einwirkungen, wozu wenigstens ein offener Sinn gehört. Ein später Ausläufer antiker Kunstübung, berührt sie sich hier mit einem Boden von immer entfernter gewordener Verwandtschaft. An der Monumentalgröße römischer Umgebung darf man sie nicht messen; sie hat die Antike auf ein Miniaturformat reduziert und wirkt dadurch immer wie Zuckerbäckerdekoration. Auch ihren freieren und größeren Schöpfungen sieht man die ängstliche Hand an, die zur architektonischen Leistung berufen, die Herkunft und Schulung an der Kleinkunst kirchlichen Mobiliars nicht verleugnet. Diese römische Marmorkunst ist die Zeitgenossin der Poeten, die mit zusammenmosaizirten und gelemten Phrasen aus Lukan, Horaz und Vergil Verse machen, aber nie und nimmer die lebendig strömende Rhetorik und das Pathos der Aeneis erreichen können.

Gegenüber diesen Tüftlern, denen das große Rom Anregung zu kleinen Motiven gab, (unwillkürlich muß man an die römischen Schauläden von heute denken, wo Peterskirche und Pantheon mit ihren Kuppeln als Tintenfassern angeboten werden) regt sich in Pisa und Venedig doch eine andere Absicht und Baugesinnung.

Die Markuskirche in Venedig in ihrem Neubau und der Dom von Pisa sind im elften Jahrhundert gegründet worden: zwei aufstrebende Staatswesen wollten ein Denkmal ihres Selbstgefühls errichten. In beiden Fällen ist wohl ein kriegerischer Erfolg, der gute Beute brachte, der äußere Anlaß gewesen. Für Pisa verkündet es eine Inschrift an der Fassade mit stark übertreibender Ruhmredigkeit. Dagegen ist für Venedig das unmittelbare Vorbild, nach dem man arbeitete, besser bezeugt. Nicht in der benachbarten Residenz Pavia, deren altberühmte Kaiserpfalz zwar kürzlich zerstört worden war, deren Kirchen aber ansehnlich genug gewesen wären, holte man sich das Muster, sondern in der Kaiserstadt am

Boſporuſ. Nicht als hätte man bauen wollen wie in dem Konſtantinopel des elften Jahrhunderts: man wollte eine Kirche haben wie in den Zeiten Juſtinians. Als die Markuskirche fertig gebaut war, mußte man ſie doch in ihren rohen Backſteinflächen ſtehen laſſen: vielleicht hatte man zur Zeit nicht die Mittel für eine prunkvolle, byzantinische Dekoration. Das ganze zwölfte Jahrhundert iſt für Venedig von ſo unerhörter kommerzieller Expansioꝛ und raſtloſer politiſcher Arbeit erfüllt, daß für andere Dinge wenig Raum bleiben mochte. Man überließ es den nachfolgenden Zeiten, den Bau am Haus des Schutzpatrons fortzuführen.\*)

Von dem Dom in Piſa hat kein Geringerer als Jakob Burckhardt geurtheilt: Hier thue die Kunſt einen ihrer ganz großen Schritte. In der That iſt der Eindruck dieſes Baues mit ſeinen zwei Begleitern, dem Thurm und dem Taufhaus, außerhalb des Lärmes einer Stadt, in dem warm leuchtenden Ton ſeiner gelblichen Steinflächen, inmitten der Einſamkeit einer großen, grünen Wieſe, die von der Stadt- und der Kirchhofsmauer begrenzt wird, von überwältigender Wirkung. Je mehr man den Geſamteindruck des einzigartigen Bildes in ſeiner Geſchloſſenheit ſpürt, ohne im einzelnen zu zergliedern, um ſo tiefer iſt die Wirkung. Ich denke mir, daß das Urtheil Burckhardts die Gewalt eines erſten Eindruckes widerſpiegelt.

Weder von den Gedanken des Baues noch von ihrer Kombination mag ich glauben, daß ſie neu ſeien, ſowenig ein unmittelbares Vorbild einſtweilen nachzuweiſen iſt; auch ſind ſie keineswegs alle glücklich. Am ſtärkſten bleibt immer die Wirkung des Langhauses im Innern, wenn man daſſelbe (was ſelten vorkommt) durch das Hauptportal betritt; ganz beſonders gegen Abend, wenn das beginnende Dunkel manches beunruhigende Detail zudeckt. Die vierundzwanzig monolithen Säulen, die das Mittelschiff begrenzen, bringen unmittelbar die hochgeſpannte Energie des Bauwillens zur Erſcheinung. Man muß ſich vorſtellen, daß Säulen von dieſer Größe doch nicht auf der nächſten Straße bereit lagen. Von den Außenseiten des Domes verdient die Choransicht wohl nicht das große Lob, das ihr geſpendet worden iſt. Sie hält keinen Vergleich aus mit der Rheinansicht des Speierer Doms, wo die Zusammenwirkung von Chor und Querbau mit der von zwei Thürmen

\*) Ich faſſe mich kurz, auch deſhalb, weil ich in meinen Studien über die Markuskirche dieſe Dinge ausführlich beſprochen habe. (Preuß. Jahrbücher B. 69.)

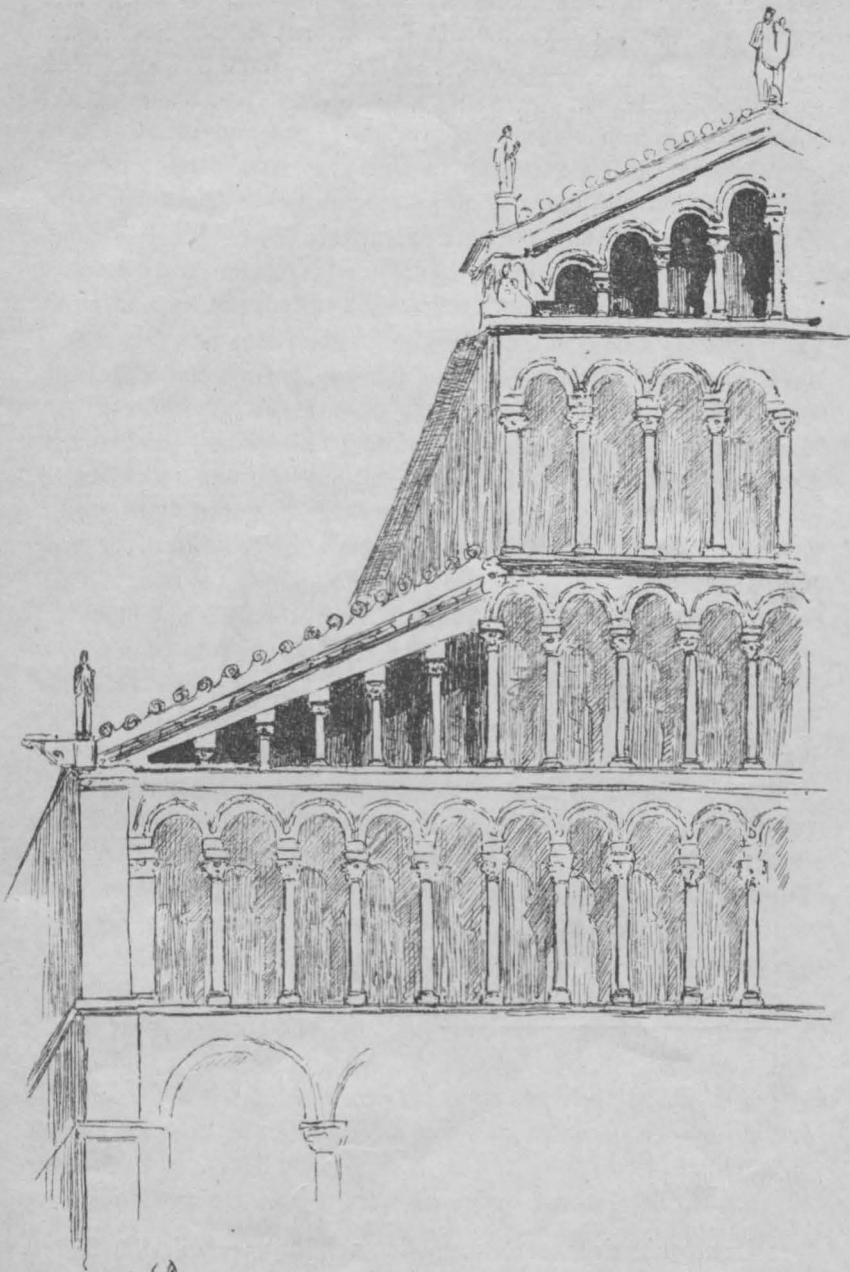
flankirten Bierungskuppel darüber, eine Gruppierung und Steigerung ermöglicht, von der die Rückseite des Pisaner Domes schon durch den Mangel der Thürme weit entfernt ist. Aber überhaupt sind die Bautheile zu sehr auseinandergezogen, und die Kuppel macht durch ihren unregelmäßigen Grundriß gar einen verbogenen Eindruck.

Offenbar aber richtete sich in jener Zeit das Interesse weniger auf die Baudisposition als auf die dekorative Ausstattung. Die Fassadenbekleidung mit offenen Säulenreihen war sicher das Stück, das den meisten Beifall fand. Nicht nur, daß man das dekorative System der Domfassade ohne weiteres auf Glockenthurm und Taufhaus übertrug, die doch cylindrischen Baukörper haben (die Monotonie, die damit erzeugt ward, an sich ein Beweis von Gedankenarmuth, hat zweifellos ihren guten Antheil an der Monumentalwirkung des Domplatzes): das auffälligste Zeugniß des großen Eindruckes, der von dieser Pisaner Weise ausging, bietet Lucca. Hier hört man den langen Nachhall der Pisaner Kunst; die großen Kirchenfronten singen die gleiche Melodie. Sie bestach aller Ohren und Augen.

Der Gedanke dieser Dekoration ist sehr schön und von der Antike sehr wohl beglaubigt. Die geschlossene Mauerfläche wird durch die vorgesezte Säulenhalle scheinbar aufgelöst, und die ganze Steinmasse wie durch frische Luftzuspülung ventilirt. Auch zog man schon in der sinkenden Antike dem geraden Gebälk über den Säulen die Bogenfolge der Arkaden vor, und es ist leicht nachzuempfinden, daß der bewegte Rhythmus dieser gebrochenen Linie von erhöhtem Reiz war. Soweit befindet sich die Dekoration der Pisaner Domfassade in guten Bahnen, und daß sie nicht originell ist, würde Niemanden hindern, sie schön zu finden. Aber sie hat ihren wunden Punkt, an dem die innerliche Barbarei jener mittelalterlichen Bauleute zum Vorschein kommt und ein Mangel an Formgefühl, der den Rest guter Tradition nur wie einen dünnen Firniß erscheinen läßt.

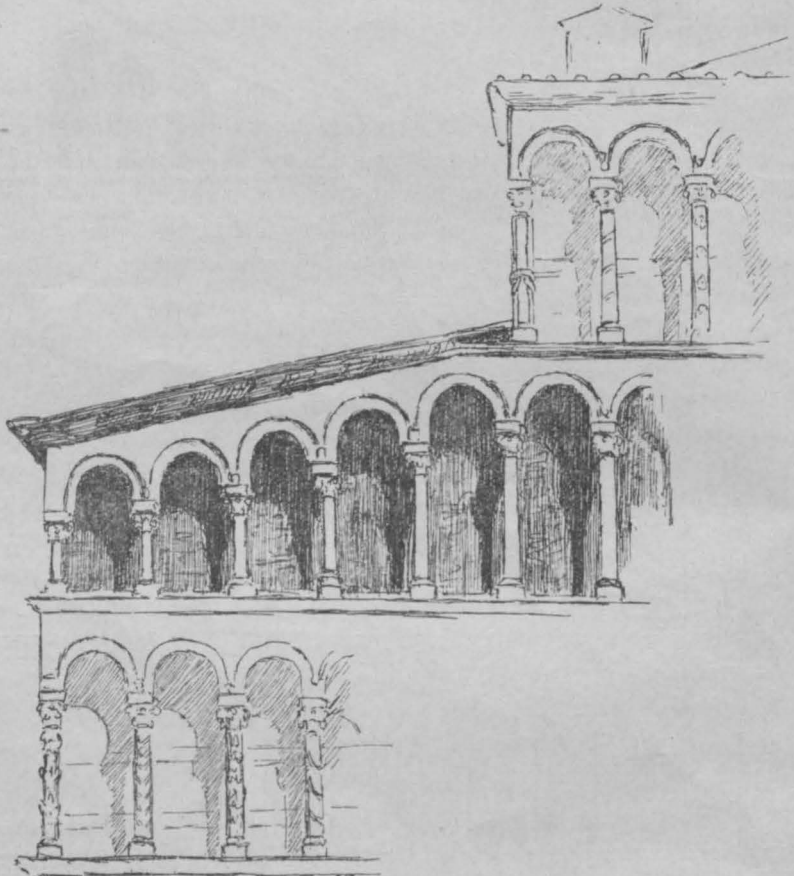
Die schöne Reliefwirkung der Säulen an der Domfassade beruht zum Theil, wenn man sich eines Ausdrucks aus der antiken Reliefplastik bedienen darf, auf ihrer Isokephalie. Die Deckplatten der Säulen, die Scheitel der sie verbindenden Bögen bilden parallele Horizontallinien. Wie sollte aber dieser Grundsatz gewahrt bleiben im Giebelfeld oder in den halben Giebelfeldern, worin die Pultdächer der Seitenschiffe an der Fassade zum Ausdruck kommen? Eine so bezeichnete Isokephalie durchzuführen, hinderte hier die





Lisa.

Schrägrichtung der oberen Begrenzungslinie. Das Problem war das gleiche wie bei der Ausschmückung antiker Tempelgiebelfelder. An den äginetischen Gruppen der Münchener Glyptothek kann man sehen, wie sinnreich und befriedigend die Schwierigkeit gelöst wurde:



Lucca.

den immer niedriger werdenden Raum füllte man mit sich bückenden, mit knieenden Gestalten, schließlich mit liegenden Verwundeten oder Gefallenen. Wie aber halfen sich die Künstler der Pisaner Fassade? Sie hatten keine Empfindung dafür, daß eine Säule, auch

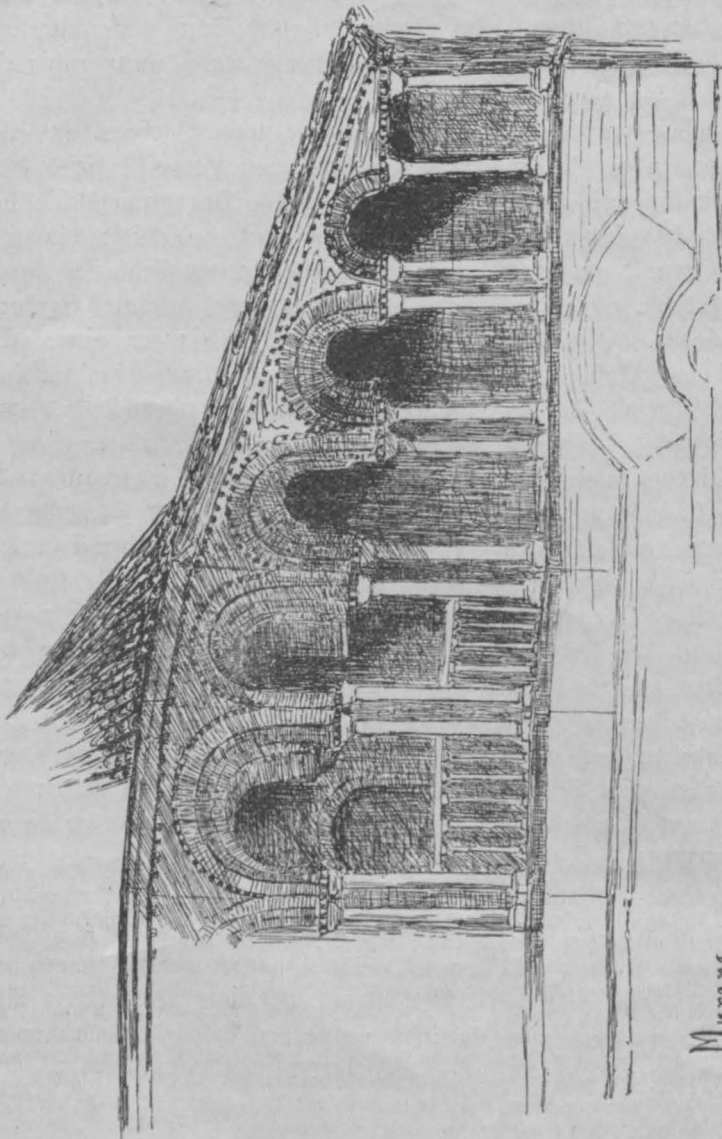
wenn sie dekorativ verwendet wird, eine Art lebenden Wesens bleibt mit bestimmten Verhältnissen und Gliedern: sie schlugen einfach am Schaft weg, was zuviel war für den niedriger werdenden Raum, und so weiter, immer noch ein Stück, bis am Ende vor dem Schnittpunkt der Horizontal- und Schräglinie nur noch Platz für das Kapitell übrig blieb. Hier setzten sie denn ruhig ein Kapitell hin ohne Säule.

Man wird zugeben, daß das eine wüste Barbarei ist. Am entsprechenden Geschosß der Domfassade von Lucca ist dieses Verfahren insoweit gemildert, als die schräge Begrenzungslinie des Pultdaches in schwächerem Gefäll verläuft und nicht bis zum Schnittpunkt mit der Gesimslinie des nächstunteren Geschosses durchgeführt ist. Hierdurch wird wenigstens jene radikale Barbarei vermieden. Befriedigen aber können solche Lösungen nicht. Ein wirkliches Gefühl der Schwierigkeit\*) und einen sehr annehmbaren Versuch der Lösung zeigt die Rückseite des Domes von Murano (bei Venedig). Die gleiche Höhe der Säulen wird in dem trapezförmigen Raum der Seitenschiffgiebel festgehalten; die Ausgleichung erfolgt in den Bögen, die einfach der Steigung der begrenzenden Schräglinie entsprechend gestelzt d. h. in den Schenkeln überhöht werden.

Wir finden also auch in Pisa, was wir in Rom sahen, was wir an den Kuppelstützen der capella Palatina in Palermo bemerkten. Man hat da und dort reiche Mittel, um den Baulugus zu bezahlen; aber der Luxus ist ein fremder, und an den Verlegenheiten der ausführenden Kräfte kommt der Bodensatz von Barbarei zum Vorschein. Was noch von Kunst übrig ist, wird in handwerklicher Ueberlieferung bewahrt. Aber selbst wo die Technik

\*) „Schwierigkeiten, die nachmals der Renaissance noch lebhaftere Sorgen machen sollten.“ Dehio und Bezold, kirchliche Baukunst des Abendlandes I 610. Uebrigens ist nicht einmal in dieser Barbarei das zwölfte Jahrhundert recht original. Das Innere des Pantheons in Rom zeigte an der Oberwand, wie sie durch die Severische Restauration a. 202 gestaltet wurde und bis zur Bossischen Umänderung im vorigen Jahrhundert blieb, eine Gliederung mit Pilastern, welche in den Zwiceln, die die einschneidenden Archivolten des Eingangs und der gegenüberliegenden Hauptnische übrig ließen, einfach abgeschnitten wurden, der Steigung des Bogens entsprechend. Doch kann man hier zur Entschuldigung sagen, daß diese Pilaster eine Flächendekoration bildeten, da sie kein Relief besaßen und nur durch die Marmorfarbe von der umgebenden Inkrustation sich abhoben. Abbildungen geben die Zeichnungen von Raphael (Gazette des beaux arts 1870 p. 83) und Desgodetz (les edifices antiques de Rome p. 29); diese zweitgenannte am deutlichsten; daß die Pilaster auf dem Stich hervortreten, hat Abler als Irrthum corrigirt. Die Zeichnung von Dell (Zeitschrift für bildende Kunst 1893 S. 276) giebt nicht den für unsern Fall in Betracht kommenden Schnitt.

zur Virtuosität ausgebildet ist, kann sie nicht darüber täuschen, daß ihr der lebendige Zusammenhang mit der Umgebung von Volk und Zeit und jede schöpferische Originalität fehlt.



Noch die Prachtkanzel des Niccolò Pisano im Taufhaus in Pisa muß zu dieser alten, eklektischen Schule gerechnet werden. Man kann sie ein Kunststück nennen, aber nicht ein Kunstwerk.

Wenn die Hand, die sie geschaffen hat, „docta“ genannt wird, so ist es im gleichen Sinn, in dem die römischen Marmormosaikisten sich *doctissimi* nennen. Alle Kopistenfertigkeit und alle Häufung bildnerischen Schmucks kann nicht für den Mangel jeder Spur von Naturempfindung Ersatz geben.

Die Kunst der großen Zentren Mittel- und Süditaliens blickt noch immer nach rückwärts. Es ist immer noch dieselbe Verfallsbewegung wie seit Jahrhunderten. Die großen Anstrengungen und stellenweise reichen Mittel können nicht verbergen, daß sie über selbständige Regungen nicht verfügt, daß sie kein Stilgefühl besitzt. Auch da, wo die Gothik aufgenommen wird, erscheint diese Kunst um nichts moderner; denn ihr Grundtrieb, die Richtung auf Prunk, bleibt der gleiche; ihm wird auch die gothische Dekoration dienstbar gemacht, einerlei, welchen Wurzeln sie entstammt.

Man müßte sich hüten, im Umkreis dieser Schulen des zwölften Jahrhunderts von *Borrenaissance* zu sprechen. Geburt ist Leben; Wiedergeburt erst recht Leben, erhöhtes Leben. Was aber haben damit jene Galvanisierungsversuche an einer vergangenen, in ihren Grundgedanken fremd gewordenen Kunst zu schaffen?

Die Betrachtung erhebt sich von hier gern noch einmal zu allgemeineren Dingen und kommt zu der Frage, ob dieser Zustand der Kunst jener Zeiten nicht vielleicht typisch sei für die allgemeine Kultur eines großen Theiles der italienischen Halbinsel. Wenn dies der Fall war, und dieses Land, in dem die alten Ideen und Formen noch eine Autorität genossen, an der neue Anläufe ohne rechten Erfolg rüttelten, wenn Italien, mit dem übrigen Abendland verglichen, stehen geblieben war, in seinem reaktionären Dasein wenig berührt von dem Strom der neuen mittelalterlichen Zivilisation, so wird man verstehen, welcher verhängnißvollen Pakt die hohenstaufischen Kaiser mit diesem Land schlossen, als sie in Sizilien den Archimedespunkt suchten, um von hier die lombardischen und die noch schwerer zu verschiebenden deutschen Dinge zu bewegen und zu beherrschen.

Sie sind an dieser Verbindung mit den Mächten der Vergangenheit genau so gescheitert wie früher, so viele Jahrhunderte zuvor, die Gothen und die Langobarden.

Abdruck aus dem LXXX. Bande der „Preussischen Jahrbücher“.  
Druck von J. S. Preuß in Berlin.

Inhalt des Aprilheftes 1895 (38. Jahrgang, 2. Quartal, 1. Heft) der  
„Preussischen Jahrbücher“:

H. Gallwitz, Superintendent in Sigmaringen, Welches sind die religiösen  
Lebenskräfte des Katholizismus?

Adolf Graf von Goetzen, Leutnant im 2. Garde-Ulanen-Reg. in Berlin,  
Meine Reise quer durch Zentral-Afrika.

Dr. S. Schurz, Privatdozent a. d. Univ. Leipzig, Die Tabugesetze.

Dr. Dammé, Regierungsrath und Abtheilungsvorsteher im Kaiserl. Patent-  
amt, Der Schutz der Geschäfts- und Betriebsgeheimnisse.

Dr. Otto Harnack, Rom, Deutsches Kunstleben in Rom vor hundert Jahren.  
Heinrich Freese, Fabrikbesitzer in Berlin, Zehn Jahre in einem Arbeiter-  
parlament.

Dr. Bruno Gebhardt, Berlin, Wilhelm von Humboldt und Nicolovius.  
Notizen und Besprechungen.

Literarisches. Bernhard Suphan, Hans Sachs in Weimar. Derselbe,  
Hans Sachs. Besprochen von Dr. Otto Harnack, Rom. — Giuseppe  
Fumagalli, Chi l'ha-detto? Besprochen von Dr. Walter Robert-tornow  
Berlin.

Geschichte. Dahlmann-Baib, Quellentunde der deutschen Geschichte.  
Besprochen von Delbrück. — Aresin-Fatton, Historische Essays. Besprochen  
von Dr. Gustav Roloff, Berlin.

Kunst. Henry Thode, Der Ring des Frangipani. Besprochen von  
Dr. Carl Neumann, Privatdozent a. d. Univ. Heidelberg. — C. Enlart,  
Origines francaises de l'architecture gothique en Italie. Besprochen von  
Dr. Georg Dehio, Professor a. d. Univ. Straßburg.

Philosophie. Franz Erhardt, Metaphysik. Bd. I. Erkenntnistheorie.  
Besprochen von Dr. Arthur Drews, Altona.

Zur Duellfrage. A. Croabbon, La science du point d'honneur.  
Besprochen von Dr. Constantin Köppler, Berlin.

Politische Korrespondenz. Preussisches Gymnasialstud. (S. D.) —  
Die Deutschen in Amerika. (D.) — Aus Oesterreich. Bismarckfeier. (\*) —

Die Umsturz-Vorlage. Die Mittelparteien und die Freiheit der Wissenschaft.  
Der Staatsrath. (D.)

Inhalt des Maiheftes 1895 (38. Jahrgang, 1. Quartal, 1. Heft) der  
„Preussischen Jahrbücher“:

Dietrich Schäfer, Professor a. d. Univ. Tübingen, Zur Eröffnung des  
Nordostsee-Kanals.

Dr. Carl Neumann, Privatdozent a. d. Univ. Heidelberg, Ueber Kunst  
in Italien im zwölften Jahrhundert.

Friedrich Ludwaldt, Berlin, Die Westminsterkonvention.

Dr. jur. Norden, Gerichtsassessor in Rathenow, Geschichte und Aus-  
legung des Artikels 15 (Kirchenselbstständigkeit) der preussischen Verfassungs-  
Urkunde.

Führ. v. Bissing, Generalmajor und Kommandeur der 4. Garde-  
Kavallerie-Brigade, Ausbildung, Führung und Verwendung der Reiterei.

Quartus, Zur Währungsfrage.

?, Eine sozialdemokratische Denkschrift.

Dr. Paul Herrlich, Professor in Berlin, Ueber das Verhältniß Ludwig  
Feuerbachs zu Hegel.

Notizen und Besprechungen.

Politik. Schultkeß Europäischer Geschichtskalender Herausgegeben von  
Gustav Roloff. Das Staatsarchiv. Herausgegeben von Gustav Roloff. Be-  
sprochen von Delbrück.

Politische Korrespondenz. Germar, Geh. Oberfinanzrath, Berlin,  
Preussische Gymnasiallehrer. Replik dazu. (O. S.) — Rückblick auf die Bismarck-  
feier. Die Umsturzvorlage und das allgemeine Wahlrecht. (D.)

---

Man abonniert vierteljährlich für 5 Mark bei allen Buchhandlungen und  
Postämtern auf die „Preussischen Jahrbücher“. — Einzelne Hefte sind  
für 2 Mark 50 Pf. durch jede Buchhandlung zu beziehen.

## Preussische Jahrbücher.

Verlag von Hermann Walther in Berlin W.

Die politische Richtung der „Preussischen Jahrbücher“ ist frei von jeder Parteischablone. Das Gute wird anerkannt, wo es sich findet, und die Kritik auf alle Stellen und Parteien, auch auf die Mittelparteien, denen der Herausgeber Professor Hans Delbrück, sonst im Allgemeinen zugerechnet werden kann, angewandt. Wer sich unabhängig von den Tagesströmungen eine Meinung bilden will, findet das Material nirgends reicher und vielseitiger, als in einer Zeitschrift, die wie die „Preussischen Jahrbücher“ so vielen und hervorragenden Mitarbeitern auf allen Gebieten das Wort giebt.

Die Menge des Gebotenen, wie die Bedeutung der Mitarbeiter machen die „Preussischen Jahrbücher“ zu der Zentral-Zeitschrift des geistigen Lebens in Deutschland.

Die „Preussischen Jahrbücher“ sind gleichzeitig die billigste aller deutschen Revuen. Sie kosten im Abonnement — zwölf Monatshefte von je ungefähr 200 Seiten — jährlich 20 M., vierteljährlich 5 M. Das einzelne Heft der „Preussischen Jahrbücher“ kostet 2,50 M.

Durch die Post, den Buchhandel wie durch die Verlagsbuchhandlung, Berlin W., Kleiststraße 14, sind die „Preussischen Jahrbücher“ zu beziehen.

Prospekte und Probehefte versendet auf Wunsch kostenfrei die Verlagsbuchhandlung der „Preussischen Jahrbücher“, Hermann Walther in Berlin W., Kleiststraße 14.