

Ohne Zweifel waren diese Gemälde, von denen sich begreiflicher Weise keine Spur erhalten hat, ohne künstlerischen Werth, aber sie dienten doch dazu, das Volk an die Bildersprache und an die Wirkungen malerischer Darstellungen immer mehr zu gewöhnen.

Neuntes Kapitel.

Das südliche Italien.

Nord- und Süd-Italien verhalten sich wie zwei, auch in ihren Anlagen sehr ähnliche Brüder, die aber vermöge einer Verschiedenheit des Charakters andere Schicksale haben und sich anders ausbilden. Schon in römischer Zeit begründete theils der grössere, allzu verführerische Reichthum der Natur dieser südlichen Gegenden, theils die verschiedene Mischung der Bevölkerung, dort zum Theil mit celtischen Stämmen, hier mit Griechen, einen Unterschied, der dann später dadurch bedeutend wuchs, dass der germanische Geist, weil er weniger verwandte Elemente vorfand, hier noch weniger eindrang. Grade der Theil der Halbinsel, dessen Bevölkerung der Erneuerung und Kräftigung durch germanisches Blut am meisten bedurft hätte, empfing sie in schwächerem Maasse. Daher denn ein weiteres Auseinandergehen; derselbe Individualismus, der im Norden als republikanisches Selbstgefühl die Quelle wilder Kämpfe, aber auch eines darauf folgenden Aufschwunges wurde, erzeugte hier nur eine passive, geniessende, eigenstüchtige Stimmung, welche die Volkskraft brach, die Fähigkeit gemeinsamer Erhebung raubte und das Land zur Beute jedes Eroberers machte. Während die nordischen Städte es mit den in despotischer Regierungskunst wenig bewanderten Deutschen zu thun hatten und so zur Selbstregierung genöthigt und angeleitet wurden, standen diese südlichen Gegenden von den gothischen Kriegen an bis in das eilfte Jahrhundert unter der Verwaltung byzantinischer Beamten, deren Künste dann auch die fremden Fürsten, welche nach ihnen die Herrschaft erlangten, Normannen, Deutsche, Franzosen, sich aneigneten und so die Bevölkerung in der Gewohnheit bequemer Unterwerfung erhielten. Wir fühlen uns, wie in den klimatischen, so auch in den politischen Verhältnissen dem Orient genähert; wie dort hat auch hier die Geschichte eigentlich nur die Schicksale der Dynastien zu erzählen, während das Volk im Wesentlichen stets in derselben Lage blieb.

Aehnlich erging es der Kunst¹⁾; auch sie hat kaum eine Geschichte, wenigstens keine so inhaltreiche, wechselvolle, wie die nordischen Provinzen. Sie sank niemals zu dem Grade von Rohheit und Verwilderung herab wie dort, aber sie hob sich auch niemals aus eigener Kraft. Ein Ueberrest antiken Geschmacks erhielt sich auch in den dunkelsten Jahrhunderten, aber nur als zähe Gewohnheit, nicht als lebendige, reagirende Kraft. Während die Berührung mit fremder Kunst für Oberitalien die gründlichste Schule eigener künstlerischer Ausbildung wurde, fehlte hier sowohl die Kraft der Aneignung des Fremden, als die der Reaction gegen dasselbe. Alle Nationen, welche wenn auch nur einzelne Stellen des kustenreichen Landes vorübergehend beherrschten, liessen vereinzelte künstlerische Spuren zurück, aber keine brachte bleibende Wirkungen hervor, und das Resultat der Jahrhunderte war nur eine allmälige Annäherung dieser Provinzen an die fortschreitende Kunst der oberitalischen.

Vor Allem hätte man eine starke Einwirkung der byzantinischen Kunst erwarten sollen; die griechische Abstammung der Bevölkerung in manchen Provinzen, die langanhaltende Herrschaft der Byzantiner, der stete Verkehr der ganzen Ostküste mit dem griechischen Reiche mussten sie begünstigen. Auch fehlt es nicht an Beweisen künstlerischen Zusammenhanges. In der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts besorgte eine einzige vornehme Familie, die der Pantaleonen von Amalfi, eine ganze Zahl eherner Thüren für Italien aus Constantinopel, und liess der Abt Desiderius von Monte Cassino ganze Schaaren von Arbeitern von dorther kommen. In gewissen Gegenden erhielt sich sogar noch viel länger nebst griechischer Sprache und griechischem Ritus eine byzantinisirende Manier der Andachts-

¹⁾ Hauptquelle ist hier das grosse Werk von H. W. Schulz, *Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unter-Italien*, nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von F. v. Quast, Dresden 1860, 4 Bde., 4. und Atlas in gr. Fol. Dies Prachtwerk, das Resultat gründlicher, durch eine Reihe von Jahren fortgesetzter Studien, mit vorzüglichen Abbildungen, zum Theil von bedeutenden Dimensionen, ausgestattet, hat uns diese Gegend, von welcher wir früher nur durch die unter den Auspicien des Duc de Luyne herausgekommenen: *Recherches sur les monumens etc. dans l'Italie méridionale*, Paris 1844, gr. Fol., und einige Reisewerke unsichere Nachrichten hatten, erst aufgeschlossen, und giebt über dieselbe so ausführliche und anschauliche Kunde, wie wir sie kaum über eine andere Provinz Italiens besitzen. Zwar ist nicht zu leugnen, dass es namentlich in architektonischer Beziehung noch manche Wünsche übrig lässt; indessen sind diese Lücken im Verhältnisse zu denen, über welche wir uns in der Literatur der anderen Gegenden zu beklagen haben, sehr gering. Für die Geschichte der mittelalterlichen Malerei und Sculptur in Süd-Italien ist das, mit vortrefflichen Abbildungen versehene Prachtwerk von Demetrio Salazarro (*Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV. al XIII. secolo*, 1871 etc.), von welchem der erste Band erschienen ist, zu nennen.

bilder, wie wir an der schon früher erwähnten Malerfamilie der Byzantinnen in Otranto bemerkten. Aber dennoch war dieser Einfluss im Ganzen ein sehr geringer. Es gab keine Stätte, wo er so stark wurde, wie in S. Marco von Venedig, keine Epoche, wo man ihn aus technischem Bedürfnisse gesucht hätte, wie es die oberitalienische Malerei im XIII. Jahrhundert that. Am stärksten ist er in den Bauten der östlichen, am adriatischen Meere gelegenen Provinzen, aber auch da beschränkt er sich nur auf einzelne Motive oder auf Details der Ornamentation, während die Anlage fast durchgängig die abendländische basilikenartige bleibt. Eine energische Ausübung eigentlich byzantinischen Styls kann man also nicht nachweisen, wohl aber war der einheimische Kunstbetrieb ein byzantinisirender, äusserlich nachahmender, im Gegensatz gegen den unruhig strebenden der nordischen Provinzen.

Arabischer Einfluss ist einige Male unverkennbar; in S. Niccolò zu Bari, wo ein Fries sogar eine arabische Inschrift enthält, an einer ehernen Thüre in Canosa, wo die Medaillons mit maurischen Mustern gefüllt sind. Aber diese Fälle sind völlig vereinzelt, und der in gewissen Gegenden, namentlich in den Abruzzen, wiederholt vorkommende Hufeisenbogen steht auch hier ganz allein, ohne andere Spuren maurischer Einwirkung.

Der stärkste Beweis der künstlerischen Unempfänglichkeit dieser Gegenden ist, dass auch die lange politische Verbindung mit Sicilien und der hier aus byzantinischen, maurischen und nordischen Elementen gebildete Styl fast gar keinen Einfluss ausübte. Die zahlreiche Schule von Mosaikisten, welche dort so bewundernswürdige Werke hervorbrachte, hat hier auch nicht ein einziges Mal Beschäftigung gefunden, der Spitzbogen, der dort so frühe und ausschliesslich herrschte, blieb hier ein Fremdling, und die pikante, aus maurischen Elementen geschaffene Decoration der sicilianischen Bauten fand nur an einzelnen Stellen der Westküste eine späte und vorübergehende Anwendung.

Ebenso spröde verhielt man sich gegen den nordischen Styl, der durch die Herrschaft der deutschen und französischen Könige dem Lande nahe gebracht wurde. Friedrich II. war ohne Zweifel zu sehr Kosmopolit oder Italiener, um für den damals in Deutschland herrschenden Uebergangsstyl zu schwärmen. Die ihm zugeschriebenen Bauten sind meistens rundbogig und lassen eine, wenn auch unbeholfene Nachahmung antiker Formen erkennen¹⁾; sein Grab im Dome zu Palermo besteht, wie die seiner Vor-

¹⁾ So ein Portal in Castel del monte, welches zwar spitzbogig, aber auf korinthischen Pilastern von einem antiken Giebel gedeckt ist. Schulz Taf. 30 Fig. 1, Salazaro, a. a. O. T. 23. Das rundbogige, mit Friedrichs Namen bezeichnete Portal seines Schlosses zu Foggia, bei Schulz I. 207.

gänger, aus einem auf freistehenden Säulen ruhenden, antik gebildeten Dache über dem ebenfalls in antiker Weise profilirten Sarkophage. Indessen waren doch in seinem Gefolge und in dem seines Vaters zahlreiche deutsche Ritter und Prälaten hierher gekommen, welche eine Anhänglichkeit an den heimischen Styl mitbrachten, und ihm wenigstens bei den Schlossbauten Anwendung gaben, und wie es scheint war auch schon damals durch die Kreuzfahrer oder durch andere Verbindungen französische Gothik hierher gelangt¹⁾. Jedenfalls wurde die Einführung des gothischen Styls demnächst durch die Könige aus dem Hause Anjou, welche gerade in der Zeit seiner höchsten Blüthe von Frankreich ausgehend wie alle ihre Landsleute von ihm sehr eingenommen waren, auf das Eifrigste betrieben.

Man hätte glauben können, dass sie ihnen sehr leicht geworden wäre; denn die Centralisation der Regierung, welche schon unter Friedrich II. im hohen Grade ausgebildet war und durch den herrschsüchtigen Carl von Anjou noch schärfer angezogen wurde, erstreckte sich auch auf das Bauwesen und gewährte der Regierung den bedeutendsten Einfluss auf dasselbe. Alle Bauten der zahlreichen Schlösser, welche als Festungen oder königliche Residenzen dienten, nicht minder die von Kirchen und Klöstern, welche königliche Unterstützung erhielten, wurden von der obersten Stelle geleitet. Nur wenn sie einfachster Art waren, wurde der Beamte des Bezirks beauftragt, sie auf Grund eines Kostenanschlages an den Mindestfordernden zu verdingen²⁾. Handelte es sich dagegen um bedeutende Neubauten, so wurde ein Obermeister (Protomagister) direct vom Könige ernannt, der dann wieder einzelne ausführende Meister (Magistros fabricatores) hinzuzog³⁾, aber doch die Leitung behielt und ohne Zweifel auch die Zeichnungen gab. Diese Obermeister sind nun, wie ihre Namen ergeben, grossentheils französische Architekten, welche zahlreich in das Land gekommen waren. Einige derselben, so ein gewisser Peter von Angicourt, welcher den Titel als Hofbaumeister (Protomagister operum curiae) führte, und ein Geistlicher Petrus de Chaulis standen lange im königlichen Dienst und leiteten oft mehrere Bauten in verschiedenen Gegenden des Reiches

¹⁾ Näheres darüber später bei Erwähnung der Kath. von Accerenza.

²⁾ Die Vorschriften waren überaus genau. Der Contract mit dem Mindestfordernden musste z. B. drei Ausfertigungen erhalten, eine für den Unternehmer, eine für den Beamten, die dritte aber für die Oberrechnkammer (magistri rationales curiae). Vergl. Urkunde 98 bei Schulz.

³⁾ Ausserdem kommt dabei dann noch ein Credencierus (Vertrauensmann?) vielleicht zur Schätzung der Quantitäten und Preise, der Expensor, der Zahlmeister, vor, der aus den betreffenden Kassen die Gelder erhob und die Meister befriedigte. Die Beamten werden ausdrücklich belehrt, dazu nur reiche Leute zu wählen.

zu gleicher Zeit. Selbst die Steinmetzen scheinen zum Theil Franzosen oder doch von Franzosen gebildet gewesen zu sein, da in den Contracten die von ihnen auszuführenden Bauglieder neben der lateinischen Beschreibung mit dem französischen Kunstworte bezeichnet werden¹⁾. Daher erklärt es sich denn, dass wir, besonders in Neapel, aber auch vereinzelt in den Provinzen Bauten von rein gothischem, französischem Style, völlig verschieden von jener oberitalischen Gothik, antreffen. Allein obgleich diese französischen Meister dabei dem Gebrauche des Landes manche Concessionen machten, namentlich bei grösseren Kirchen auf die Ueberwölbung des Mittelschiffes verzichteten, gelang es ihnen nicht, eine einheimische Schule zu gründen oder auf die hergebrachte Technik einen erheblichen Einfluss zu gewinnen. Ihr Styl blieb immer ein Fremdling im Lande und ihre Gebäude bilden eine gesonderte Gruppe, die sich nicht mit den anderen mischt. Aber ebenso erging es den einheimischen Meistern; ihre Erfindungen fanden wohl einzelne Nachahmer, so dass sich danach eine bald nahe, in bestimmter Gegend concentrirte, bald sehr zerstreute Gruppe verwandter Gebäude bildete. Allein eine bleibende, fortschreitende Schule, eine eigenthümliche Richtung, welche auf das Kunstleben von Oberitalien oder gar auf das gesammte Abendland eine Einwirkung haben konnte, entstand dadurch nicht. Die Kunst dieses Landes liegt ausserhalb der grossen geschichtlichen Strömung, sie hat sogar in sich keinen festen organischen Zusammenhang, sondern besteht aus einzelnen Gruppen, die höchstens lose verbunden sind. Indessen befinden sich unter diesen einzelne sehr anziehende und lehrreiche.

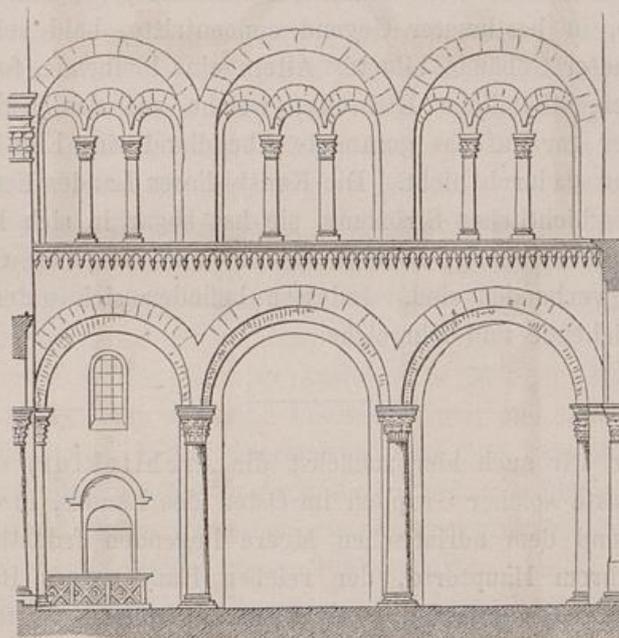
Betrachten wir auch hier zunächst die Architektur, so finden wir die interessanteste solcher Gruppen im Osten des Landes, in der zwischen dem Gebirge und dem adriatischen Meere liegenden fruchtbaren Ebene, welche nach ihrem Hauptorte, der reichen Handelsstadt Bari, benannt wird. Die Schicksale dieser Terra di Bari im früheren Mittelalter waren keineswegs günstig. Im gothischen Kriege von den Byzantinern besetzt, wurde Bari nun lange der Gegenstand und der Schauplatz beständiger Kämpfe zwischen diesen, den longobardischen Fürsten der Umgegend und sogar den Arabern, welche sich einmal etwa fünfzig Jahre lang im Besitze

¹⁾ Vergl. die Urkunde Nro. 223, Bd. IV. S. 85 bei Schulz: *Lapides qui erunt supra capitella dictarum columpnarum, qui lapides dicuntur in Gallico: charches.* Ein anderes Mal steht dafür *charches d'arzères*, es ist also ohne Zweifel der in Frankreich immer aus einem Steine gemeisselte, den Capitälen aufgelegte Anfang der Gewölbrücken gemeint, den die neueren französischen Schriftsteller: *tas de charges* nennen.

der Hauptstadt erhielten, dann aber den Byzantinern weichen mussten, die sich nun fast 200 Jahre behaupteten, bis es endlich im Jahre 1071 Robert Guiscard gelang, sie völlig zu verdrängen und die ganze Gegend bleibend mit seinem Reiche zu vereinigen.

Diese Hergänge erklären zum Theil die Eigenthümlichkeiten der Bauwerke. Der Grundgedanke der Kirchen ist zwar trotz jener langen byzantinischen Herrschaft der der flachgedeckten italienischen Basilika; an das dreischiffige, auf Säulen und Halbkreisbögen ruhende Langhaus schliesst sich ein ziemlich tiefes, aber gar nicht oder wenig über die Flucht der Seitenschiffe hinaustretendes Querschiff, und an dieses ohne weitere Vermittelung eine einfache halbkreisförmige Apsis. Damit verbindet sich aber Manches, das nach Byzanz hinweist. So zunächst, dass meistens neben jener Apsis zwei kleinere Conchen angebracht sind, dann, dass fast immer

Fig. 90.

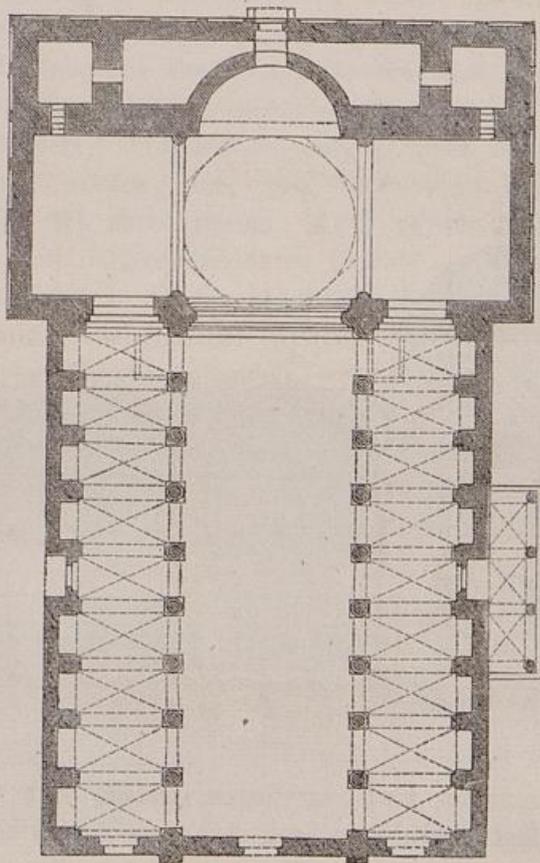


S. Niccolò zu Bari.

über den Seitenschiffen Emporen liegen, welche sich nach dem Mittelschiffe zu mit eigentlichen Triforien, d. h. mit drei kleineren, von einem grösseren überspannten Bögen öffnen. Dazu kommt dann der häufige Gebrauch der Kuppel, meist nur über der Vierung, einige Male aber auch in grösserer Zahl, und endlich ein Bestreben nach grösserer Ordnung und Durchbildung in einem dem byzantinischen Style verwandten Sinne, welches diese Bauten von der Formlosigkeit der italienischen Basiliken wesentlich unterscheidet. Daneben finden sich aber auch Spuren normannischer Ein-

wirkung, so der (allerdings nur vereinzelt vorkommende) Gebrauch durchschneidender Kreisbögen, und der Gedanke, den oder die Glockenthürme mit der Kirche zu verbinden. Während dies aber in Sicilien in der dem nordischen Systeme entsprechenden und in der That richtigsten Weise so geschah, dass man die Glockenthürme einzeln oder symmetrisch gepaart an der Vorderseite anbrachte, schlug man hier in mehreren Fällen den entgegengesetzten Weg ein und verband sie mit dem Chore, jedoch nicht etwa als selbständige Glieder des ganzen Organismus, wie an den romanischen Kirchen in Deutschland, sondern als untergeordnete, erst in der Höhe kennbar hervortretende Theile. Man legte sie nämlich mit quadratischem Grundrisse an die zwei östlichen Ecken des Kreuzschiffes und

Fig. 91.

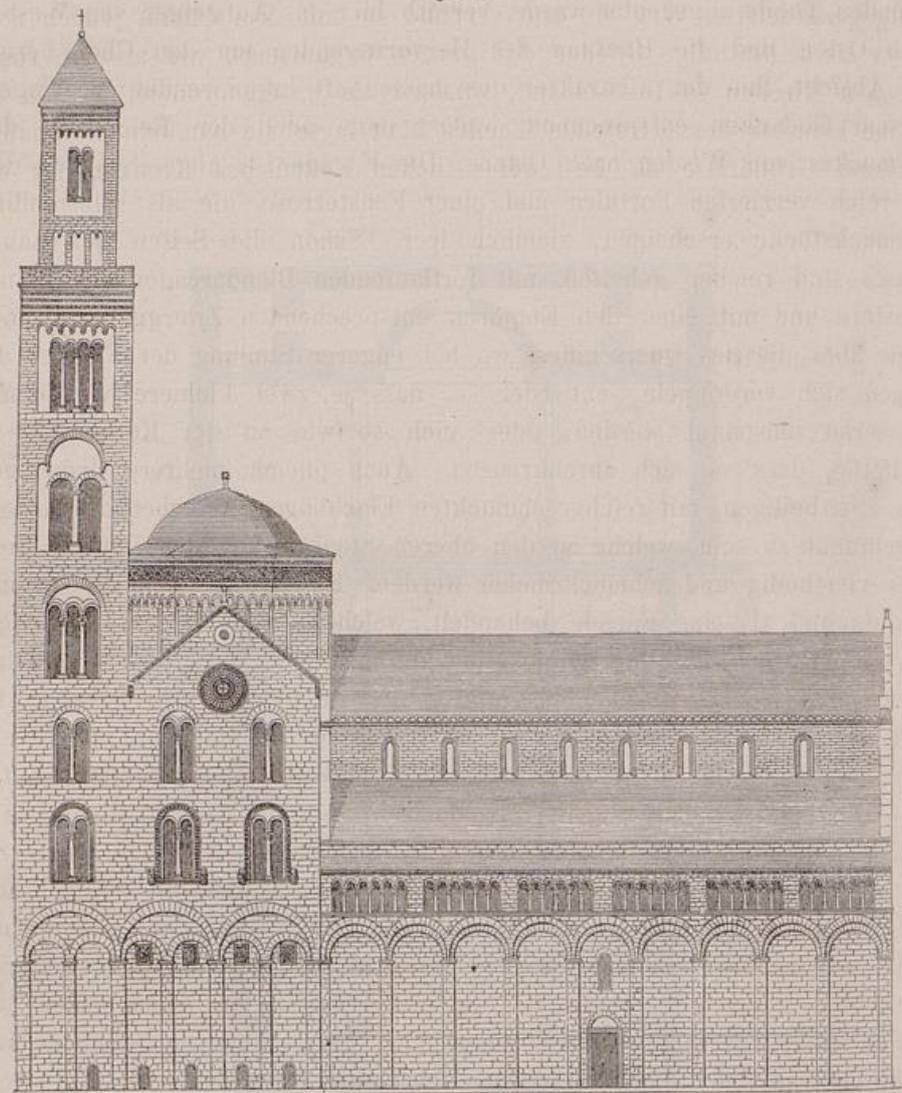


Dom zu Bari.

zwar so, dass ihre eine Seite eine unmittelbare Fortsetzung der Façaden desselben, die andere östliche aber vermöge eines beide Thürme verbindenden, der Mittelschiffhöhe entsprechenden Unterbaues eine ungetheilte gerade Schlusswand bildet, welche die Aussenseite der Apsis verdeckt und das

Ganze rechteckig abschliesst. Sehr merkwürdig sind dann die durch diese Anordnung entstehenden Höhenverhältnisse. Denn indem auf die thurmlose Façade zuerst das Langhaus mit seinen niedrigen Seitenschiffen folgt, dann das Querschiff sich über diese erhebt, darauf aus seiner Mitte die

Fig. 92.



Dom zu Bari.

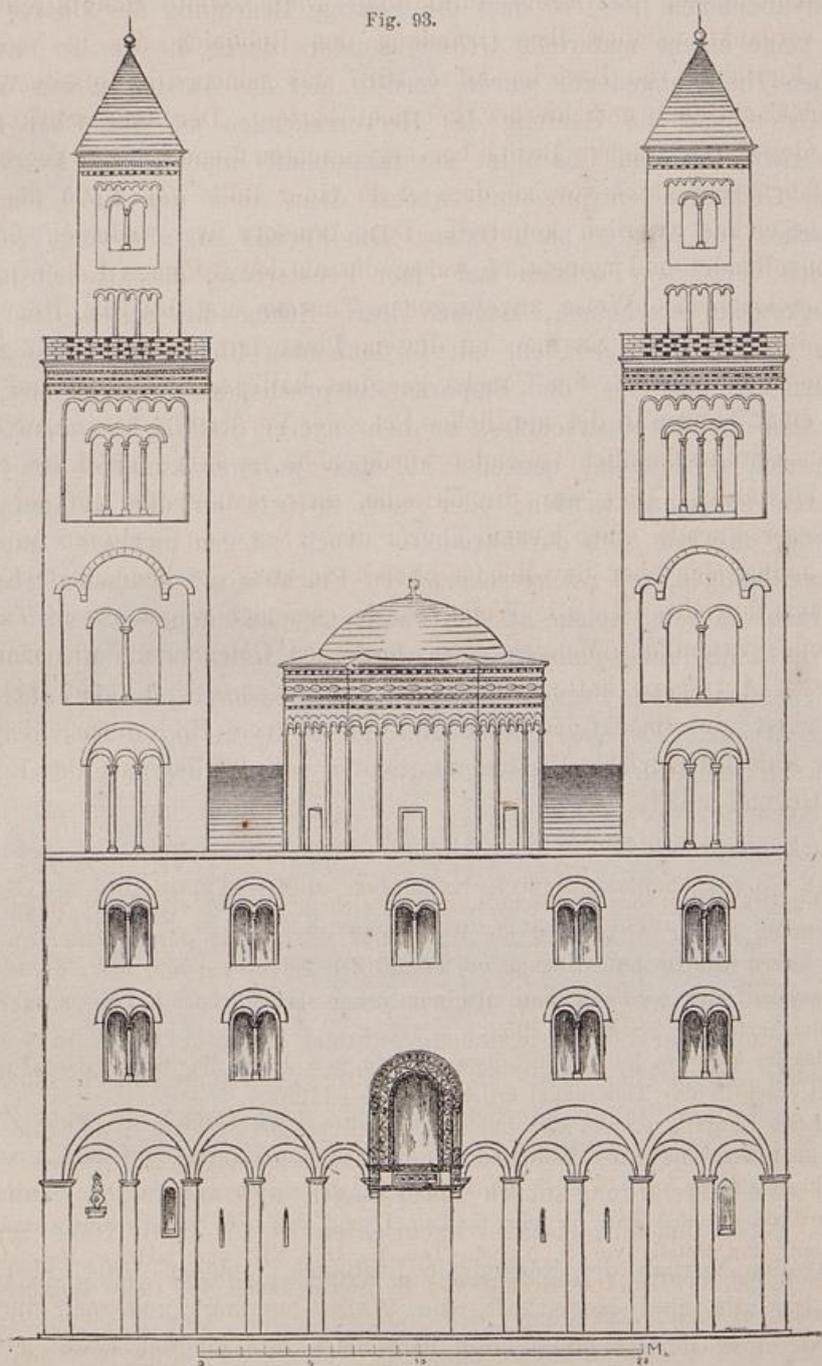
Kuppel aufsteigt, die dann aber auf den Ecken von den schlank aufschliessenden Thürmen weit überragt wird, entsteht eine fortdauernde Steigerung der Höhe. Es ist dies ein ganz eigenthümlicher Formgedanke, ebenso abweichend von dem Centralssystem der byzantinischen, als von

den Gewohnheiten der nordischen Kunst, aber doch jener innerlich verwandt, indem er statt des organischen ein mechanisches Gesetz zum Grunde legt. Während die nordische Architektur die Façade mächtig bildete und von da die Höhe, wenn auch mit rhythmischem Wechsel im Ganzen abnehmen liess, so dass die geistige Bedeutung des Chores nicht durch seine eigene materielle Grösse, sondern durch die der zu ihm hinleitenden Theile angedeutet wurde, verräth hier das Aufsteigen von Westen nach Osten und die Häufung des Hervorragenden um den Chor herum die Absicht, ihm den Charakter des massenhaft Imponirenden beizulegen. Diesem Gedanken entsprechend wächst dann auch der Reichthum des Schmuckes von Westen nach Osten. Die Façade ist, abgesehen von den oft reich verzierten Portalen und einer Fensterrose, die als selbständige Schmuckstücke erscheinen, ziemlich leer. Schon die Seiten des Langhauses sind reicher gehalten, mit fortlaufenden Blendarcaden auf Wandpilastern und mit einer den Emporen entsprechenden Zwerggalerie, noch mehr aber die des Querschiffes, wo bei engerer Stellung der Pilaster die Bögen sich verdoppeln, entweder so, dass je zwei kleinere von einem grösseren umspannt werden, oder auch so (wie an der Kathedrale zu Molfetta), dass sie sich durchkreuzen. Auch pflegen mehrere Ordnungen von zweitheiligen, mit reichgeschmückten Flachbögen umgebenen Fenstern angebracht zu sein, welche an den oberen Stockwerken der Thürme drei- oder viertheilig und schmuckreicher werden. Endlich ist dann die östliche Schlusswand als eine Façade behandelt, welche durch die darauf fortgesetzten Arcaden des Querschiffes und durch die an ihren Ecken aufsteigenden Thürme bedeutsamer ausgestattet ist wie die westliche. Das Portal fehlt ihr zwar; statt desselben ist aber gewöhnlich eine von plastischem Schmucke glänzende Nische oder Altane in ihrer Mitte angebracht. (s. Fig. 93.)

Die beiden vollständigsten Exemplare dieses Typus sind die Kathedrale und die nicht minder ansehnliche Kirche S. Niccolò zu Bari, beide im Wesentlichen nur dadurch unterschieden, dass die Stützen des Langhauses dort wie bei den altchristlichen Basiliken aus einer einfachen Reihe enggestellter Säulen bestehen, während sie hier theils in weiteren Abständen aufgestellt, theils in der Mitte der Reihe durch einen mit Säulen umstellten Pfeiler unterbrochen sind. Auch haben sie (ohne Zweifel nicht ursprünglich) in der westlichen Hälfte des Langhauses und am Querschiffe eine Verstärkung durch Sprengbögen auf angefügten Säulen erhalten. Nach den historischen Nachrichten ist im Jahre 1034 ein sehr prachtvoller Neubau der Kathedrale begonnen, welcher 1061, also noch unter byzantinischer Herrschaft, die Weihe empfangt, und man darf annehmen, dass der Innenbau mit Einschluss der Kuppel noch jetzt im Wesentlichen diesem ersten Bau angehört. Dagegen setzt die Anlage der

Thürme und die damit zusammenhängende Ausstattung des Aeussern normannischen Einfluss voraus und wird daher erst einige Zeit nach der Besitzergreifung durch Robert Guiscard (1071) entstanden sein. An Nach-

Fig. 93.



Ostseite des Doms zu Bari.

richten darüber fehlt es und die Einweihung, welche anscheinend ohne unmittelbar vorhergegangenen Bau im Jahre 1292 erfolgte, kann nicht mit dieser Anlage in Verbindung gebracht werden¹⁾. Wohl aber giebt die Geschichte von S. Niccolò Aufklärung. Diese zweite Hauptkirche der Stadt verdankt nämlich ihre Gründung den Reliquien des h. Nicolaus, welche Kaufleute von Bari im Jahre 1087 aus seinem Bischofssitze Myra in Lycien entführt und hierher gebracht hatten. Der Bau schritt, wie es bei der durch solchen Besitz hervorgebrachten Begeisterung begreiflich ist, anfangs sehr rasch vor, so dass er in einer Bulle von 1105 als vollendet bezeichnet werden konnte²⁾. Das Aeussere war indessen damals noch unvollendet und namentlich waren die an den östlichen Ecken in der eben beschriebenen Weise angefangenen Thürme erst bis zur Höhe des Querschiffes gediehen, als man an diesem Plane irre wurde, sie, obgleich man ihnen den Anblick der Concha geopfert hatte, ganz aufgab und statt dessen einen Thurm an der nördlichen Ecke der Vorderseite begann, welcher denn auch wahrscheinlich vollendet wurde, aber im Jahre 1254 bei einem Orcan einstürzte. Dies war die Ursache, dass man später auf der Südseite dieser Façade einen neuen Thurm und zwar von breiteren Verhältnissen anfang, der aber unvollendet blieb³⁾, so dass die bedeutende Kirche jetzt ganz thurmlos ist. Die Weihe wurde entweder wegen dieses Thurmbaues oder wegen des Mangels einer festlichen Gelegenheit, wie man sie zu diesem Act gern hatte, verschoben und erfolgte erst 1197 bei der Anwesenheit des mächtigen Bischofs Conrad von Hildesheim, der als Kanzler Kaiser Heinrich's VI. und Statthalter von Apulien fast der Regent dieser Gegend war⁴⁾.

¹⁾ Die Grabschrift des Erzbischofs, unter welchem dieselbe stattfand, rühmt bloss die Errichtung zweier Altäre und die Herstellung des Daches durch denselben. Der südliche Thurm des Domes ist schon vor langer Zeit eingestürzt und nicht wieder aufgebaut worden; der nördliche hat eine von der ursprünglichen Anlage ausgehende Restauration erfahren. Schulz, I, 25.

²⁾ *Basilica congrua jam aedificatione perfecta*, a. a. O. S. 33. Gleich darauf wurde auch laut Inschrift das Tabernakel errichtet (1105—1123).

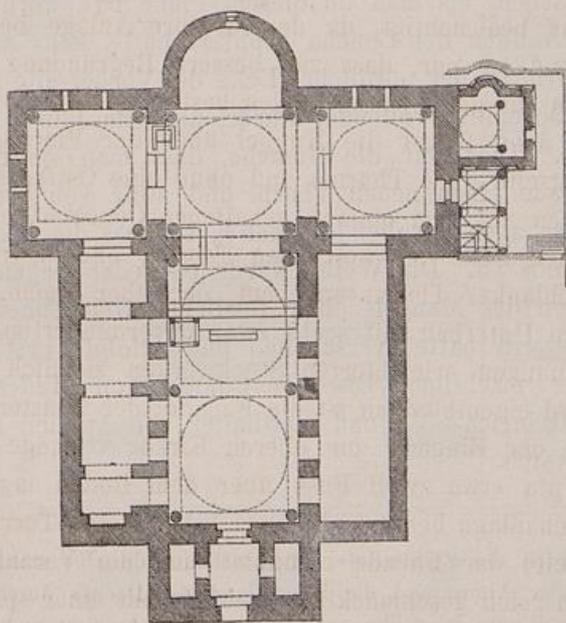
³⁾ Dieser Hergang scheint sich aus den Nachrichten bei Schulz I. S. 36 und daraus, dass der südliche Thurm der Bauweise der Renaissance entspricht, mit grosser Wahrscheinlichkeit zu ergeben. Vergl. den Grundriss, die Seitenansicht und die Ostfaçade der Kathedrale daselbst Tab. V. Fig. 3, Tab. I. und Bd. I. S. 25; Façade, Grundriss, Durchschnitt und Details von S. Niccolò Tab. II., III., VII. und mehrere Holzschnitte im Texte S. 36 ff. Der Durchschnitt von S. Niccolò auch bei Gally Knight, *The eccles. archit. of It. I*, T. 39.

⁴⁾ Wie es scheint, war gerade ein deutsches Heer in der Gegend anwesend, denn die Inschrift besagt u. A., dass die Weihe geschehen sei *praesentibus domino . . . et inestimabili multitudine Theutonicorum diversarumque gentium*.

Wir werden hiernach annehmen dürfen, dass die Erfindung jener eigenthümlichen Choranlage erst bei dem unter normannischer Herrschaft gegründeten Bau von S. Niccolò, also nach 1087 und wahrscheinlich noch vor 1105 gemacht, dann aber, während sie hier unausgeführt blieb, in der ersten Hälfte des XII. Jahrhunderts dem bereits bestehenden Gebäude des Domes angepasst sei.

Dieser Hergang erklärt es, dass die benachbarte, unmittelbar von den Erzbischöfen von Bari abhängige, im Jahre 1101, also während des Baues von S. Niccolò geweihte, aber ohne Zweifel früher als diese begonnene Kirche S. Sabino zu Canosa eine ganz andere, viel mehr dem byzantinischen Style sich annähernde Gestalt hat. Sie ist nämlich mit fünf

Fig. 94.



S. Sabino zu Canosa.

Kuppeln gedeckt, eine auf der Vierung, zwei auf den Kreuzarmen und zwei andere in der Längsachse, also von ganz ähnlicher Anlage wie S. Marco zu Venedig, jedoch mit dem Unterschiede, dass sie, ein lateinisches, kein griechisches Kreuz bildend, östlich der Vierung, an welche die Altarnische sich unmittelbar anschliesst, keine Kuppel und dagegen auf dem westlichen Langhause deren zwei hat. Auch die Stützen zwischen den Schiffen sind in ähnlicher Zahl wie dort, nur einfacher, aus enggestellten Pfeilern bestehend, und so, dass die Gurtbögen der Kuppeln durch prachtvolle, in die Ecken ihrer Quadrate gestellte antike Säulenstämme von Verde antico oder Granit mit korinthischen Kapitälern getragen werden.

Auch die an die Südseite des Querschiffes schon im Jahre 1111 angebaute Grabkapelle des berühmten normannischen Helden Boemund, deren Erzthür noch später zu erwähnen sein wird, ist mit einer Kuppel gedeckt¹⁾. Dagegen trug im Uebrigen das System der beiden grossen Kirchen von Bari so sehr den Sieg davon, dass die meisten Kirchen der Provinz sich ihm anschliessen, wenn auch alle mit gewissen Beschränkungen und Abweichungen. Die älteste von ihnen wird die Kathedrale von Trani sein, deren jetzige Anlage wahrscheinlich aus der Zeit bald nach 1094 stammt, wo sie durch die Reliquien eines neuen dort verstorbenen Heiligen in Aufnahme kam²⁾. Obgleich sie nun für die Zwecke dieses Grabcultus eine gewaltige Krypta erhielt, die sich unter der ganzen Kirche hin erstreckt, befolgt das darüber angelegte Langhaus in allen Theilen die Anordnung des Domes von Bari; selbst die Zwerggalerie des Aeussern, die jetzt fehlt, war beabsichtigt, da der für ihre Anlage bestimmte Gang da ist. Abweichend ist nur, dass zur bessern Begründung der Empore die unteren Stützen aus gekuppelten Säulen bestehen, ähnlich wie in S. Niccolò zu Bari, dass dann ferner die Kuppel über der Vierung fehlt und dass endlich die Ostseite ohne Thürme und ohne eine Ostfaçade im Sinne jener anderen Kirchen mit drei einfach gehaltenen Conchen schliesst. Dafür ist an der südlichen Ecke der westlichen Façade, ohne Zweifel etwas später, ein schöner schlanker Thurm angebaut, der über einem, ein spitzbogiges Thor bildenden Unterbau mit sechs zwar unverminderten, aber durch vergrösserte Oeffnungen erleichterten Stockwerken ziemlich hoch aufsteigt³⁾. Sehr schön und eigenthümlich ist die Façade; der Meister hat nämlich den Umstand, dass der Eingang zur oberen Kirche vermöge der darunter befindlichen Krypta etwa zwölf Fuss über dem Boden lag, zu einer grossartigen Treppenanlage benutzt, die zunächst auf eine Terrasse führt, welche die ganze Breite der Façade einnimmt und die Veranlassung geworden ist, neben dem reich geschmückten (ebenfalls mit einer später zu erwähnen-

¹⁾ Das Werk von Schulz giebt bloss den kleinen Grundriss von S. Sabino (Tab. V. Fig. 2), den ich von daher entlehne, und Tab. IX. Fig. 3 die Ansicht der Boemundkapelle und des daran stossenden Porticus. Grössere Ansichten und einen genaueren Grundriss enthält das angeführte Werk des Duc de Luynes pl. III., eine weitere Abbildung das Reisewerk von St. Non, Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile, Nr. 15.

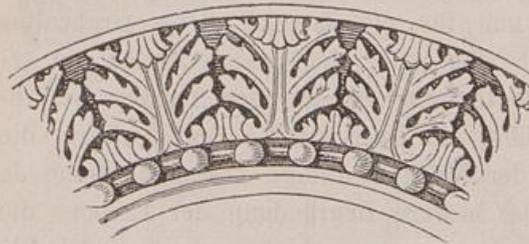
²⁾ Schulz I. p. 104 ff. Façade, Durchschnitt und Grundriss, Details des Portals Tab. XVII. ff. Seitenansicht u. a. Details als Holzschnitte im Text.

³⁾ Die Dimensionen aller dieser Kirchen sind ansehnlich, aber mässig, die innere lichte Länge im Dome zu Bari 164, in S. Niccolò 179, in Trani 166, die innere Höhe 76, 77 und 66 Fuss. Die Höhe des Thurmes beträgt hier ohne die gewiss erst später aufgesetzte Spitze 148, mit derselben 188 Fuss. Die Thürme des Doms von Bari sind etwas höher (204 Fuss.)

den Erzthüre versehenen) Portale auf jeder Seite eine Säulenstellung von vier mit Blattwerk verzierten Bögen anzubringen. Ueber dieser Arcatur ist dann die Wand zwar völlig ungegliedert, nicht einmal durch Lisenen getheilt, aber durch ein grosses von Säulen flankirtes Rundbogenfenster, drei kleinere Fenster und eine Fensterrose ziemlich harmonisch geschmückt.

Die meisten anderen grösseren Kirchen der Gegend wiederholen im Wesentlichen das System von S. Niccolò, jedoch ohne die Kuppel und mit anderen Modificationen. So

Fig. 95.



Von der Façade des Doms zu Trani.

zunächst die Kathedrale von Bitonto, welche im Aeussern und Innern eine fast vollständige Copie der Kirche von Bari ist und auch hinter ihren drei Ap-siden eine Schlusswand von der Höhe des Querschiffes und in den Ecken derselben zwar keine Thürme aber doch Glockenstühle

hat¹⁾. So ferner S. Maria assunta zu Ruvo, wo aber durchweg statt der Säulen aus mehreren Stämmen zusammengesetzte Pfeiler eingetreten sind²⁾, und die Kathedrale von Altamura³⁾, eine im Jahre 1232 vollendete Stiftung Friedrich's II., deren Querschiff und Ostseite im XVI. Jahrhundert zerstört und durch einen nüchternen Neubau ersetzt sind. An S. Maria maggiore zu Barletta⁴⁾ haben die vier westlichen Arcaden (anscheinend aus einem Bau um 1153) noch dasselbe basilikenartige System, während der östliche Theil des Langhauses und die Apsis im XIV. Jahrhundert und in einfacher Gothik erneuert sind, natürlich mit Fortlassung der Emporen, deren frühere Oeffnungen in dem ältern Theile nun in die jetzt erhöhten Seitenschiffe führen. Als kleinere Basiliken, welche ohne Kreuzschiff mit drei Conchen schliessen, sind S. Gregorio zu Bari und die Kirche Ognisanti zu Trani zu nennen, beide mit einigen Eigenthümlichkeiten⁵⁾.

Neben diesen durchweg im Mittelschiffe flachgedeckten Kirchen kommen dann aber einige vor, die, obgleich basilikenartigen Grundrisses, mit Kuppeln gedeckt sind. Die merkwürdigste derselben ist der Dom von Molfetta⁶⁾,

¹⁾ Schulz, I, Grundriss S. 72, Seitenansicht S. 74, Façade Tab. XIII.

²⁾ Grundriss tab. XXXI. 2, Façade XVI. Hier (S. 102 a. a. O.), in Bitonto und in Altamura sind übrigens die Emporen selbst zerstört, so dass ihre Oeffnungen frei in der Luft stehen oder statt der zugemauerten älteren kleinen Oberlichter Fenster bilden.

³⁾ A. a. O. I. 81. Durchschnitt und Details Taf. XV.

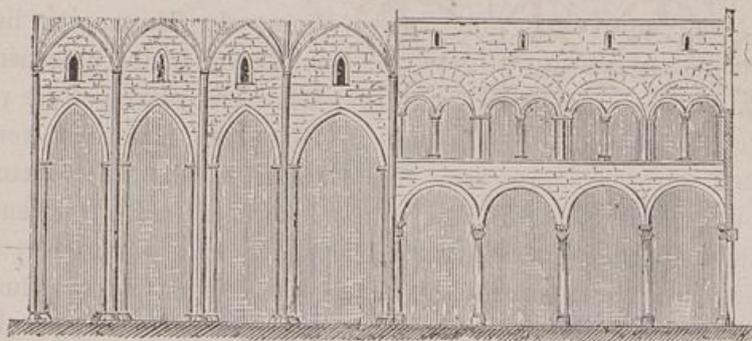
⁴⁾ Durchschnitt u. Details S. 134 a. a. O.

⁵⁾ Vergl. Abbildungen von beiden auf Taf. VIII. und XXVI. daselbst.

⁶⁾ Grundriss, Durchschnitt, östliche Façade Taf. 31, 12, 11

einer jetzt wegen ihrer Ungesundheit verlassenen Stadt. Er hat nämlich in seinen östlichen Theilen ganz die Anlage, wie die beiden Kirchen zu Bari und die Kathedrale von Bitonto. Dagegen ist das Langhaus ganz abweichend, indem es ausser der Kuppel vor dem Hochaltare noch mit zwei, die ganze Länge also mit drei Kuppeln bedeckt ist, welche auf jeder Seite von zwei starken, mit je vier Säulen umstellten Pfeilern getragen werden. Die Kapitäle dieser Säulen sind mit mannigfachem scharfem antikischem Blattwerk sehr schön verziert, die attischen Basen aber in gedrückter Form, wie im nordischen Uebergangsstyl gebildet, auch ruht nur

Fig. 96.



S. M. magg. zu Barletta.

die Kuppel der Vierung in byzantinischer Weise auf sphärischen Zwickeln, während bei den beiden anderen, von denen die mittlere stark überhöht ist, die Ueberleitung aus dem Viereck in den Kreis nach lombardischer Weise durch in die Ecken gesprengte Bögen bewirkt ist. Endlich besteht die Ausschmückung des untern Theiles der Ostfaçade nicht wie bei den bisher beschriebenen Kirchen in einer Wiederholung einfacher Rundbögen, sondern nach sicilisch-normannischem Gebrauche in sich durchkreuzenden Bögen. Der byzantinische Gedanke einer Kuppelreihe hat also seine Ausführung ganz mit nordischen Mitteln erhalten¹⁾. Ausser dieser grössern finden sich dann noch zwei kleinere ähnliche Kuppelanlagen, S. Maria de' Martiri

¹⁾ Der Herausgeber des Schulz'schen Werkes, F. v. Quast, ist geneigt (S. 70), bei dieser und den anderen sogleich zu erwähnenden Kuppelkirchen dieser Gegend einen durch die Kreuzfahrer vermittelten Einfluss der ebenfalls mit Kuppeln gedeckten aquitanischen Kirchen (s. oben Bd. IV. S. 523 ff.) anzunehmen. Allein abgesehen davon, dass diese französischen Kirchen sämtlich einschiffig, die hiesigen aber dreischiffig, dass sie durch grosse nach Art der venetianischen Marcuskirche gebildete Gurtbögen getrennt und gestützt sind, die hier fehlen, dass daher hier auch eine andere Pfeilerbildung eintritt, ist selbst die Bildung der Kuppeln in Aquitanien meistens die byzantinische, hier vorherrschend die lombardische, wie sie in Parma, Piacenza u. s. w. vorkommt.

unfern Molfetta und S. Maria immacolata zu Trani¹⁾, beide mit drei Kuppeln, von denen jedoch bei der erstgenannten Kirche die dritte erst im XIV. Jahrhunderte hinzugekommen ist. Beide Kirchen sind dreischiffig und in ganz romanischen Formen, an der letztgenannten die Seitenschiffe mit halben Tonnengewölben gedeckt, wie dies auch sonst in hiesiger Gegend vorkommt²⁾. Die Durchführung von Kreuzgewölben findet sich nur in der zufolge ihrer Inschrift erst im Jahre 1335 angefangenen Kathedrale von Bitetto. Auch sie ist noch keinesweges gothisch, die Pfeiler, mit vier Halbsäulen umstellt, sind nur theilweise durch Spitzbögen, theilweise mit Rundbögen verbunden, und in der Decoration herrscht überall das Romanische vor.

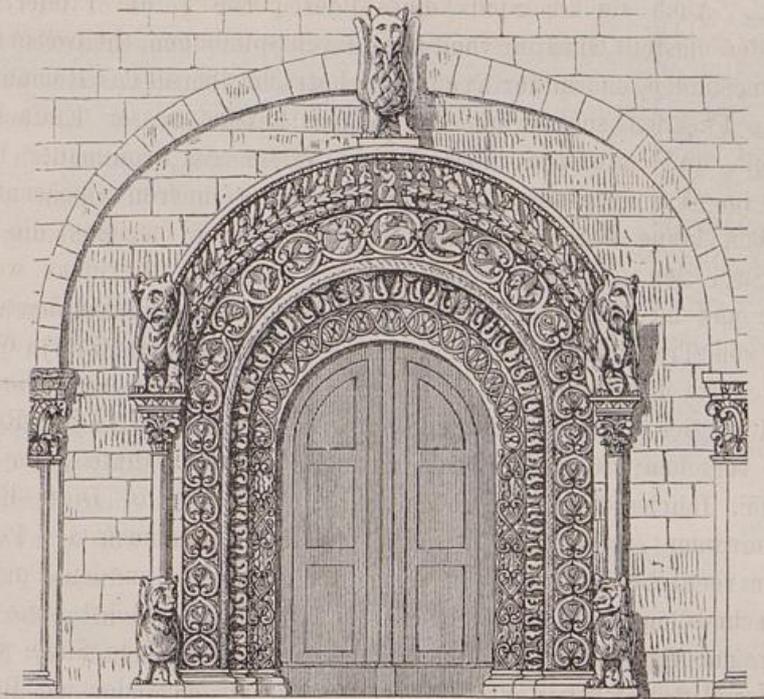
Die Façaden sind in dieser Bauschule von grosser Einfachheit und Schönheit, und ganz nach italienischer Weise als Frontmauer behandelt, welche im Wesentlichen den Durchschnitt des Inneren repräsentiren soll. Sie haben keine horizontale Theilung, wohl aber meistens die verticale durch zwei den Giebel des Mittelschiffes tragende, übrigens wenig ausladende und unverzierte Lisenen. Nur an den zwei benachbarten Kathedralen von Trani und Ruvo fehlen diese, so dass das Ganze eine völlig ungliederte Fläche bildet. Die Dachschrägen, welche stets die verschiedene Höhe der Schiffe andeuten, sind fast ohne Ausnahme mit Rundbogenfriesen versehen; so selbst noch an dem oben erwähnten, um die Mitte des XIV. Jahrhunderts entstandenen Dome von Bitetto. Diese Einfachheit der Anordnung trägt dazu bei, den plastischen Schmuck der Portale und Fenster recht bemerkbar zu machen, der besonders an den Portalen sehr reizend und eigenthümlich ist. Sie sind nämlich zunächst ohne alle Vertiefung, nur dass häufig als äusserster Abschluss je eine Säule vorspringt, welche auf dem Rücken eines Löwen ruht, der entweder am Boden liegt oder (wie an S. Niccolò zu Bari und an den Kathedralen zu Bitonto und Bitetto) auf einer ein paar Fuss oberhalb des Bodens vorkragenden Console steht. Ueber dem Capital dieser Säule pflegt ein Greif oder ein anderes phantastisches Thier angebracht zu sein. Dagegen ist an den Thürgewänden selbst der Gedanke des Architravs, als einer Grenze zwischen den Stützen und dem Bogen, völlig aufgegeben. Sie bestehen durchweg aus zwei oder drei flachen, mit Ranken, Blattwerk oder anderen Sculpturen verzierten Bändern, welche sich von unten auf über das Bogenfeld ununterbrochen herumziehen, sei es dass dasselbe wie in Ruvo, Trani und im Wesentlichen in S. Niccolò zu Bari ganz offen, oder dass es durch einen

¹⁾ Grundriss tab. XXXI. Fig. 3.

²⁾ In der Kirche S. M. della Colonna zu Trani und auf den Emporen der Kathedrale von Altamura. Diese Anwendung halber Tonnengewölbe aus dem südlichen Frankreich herzuleiten, wo sie allerdings sehr häufig ist, fehlt es an den genügenden Gründen, da antike und byzantinische Tradition direct darauf hinführen konnten.

Thürsturz begrenzt, wie in S. Gregorio zu Bari, oder selbst plastisch verziert ist, wie in Bitonto. Nur die spitzbogigen Portale von Bitetto machen darin eine Ausnahme, indem ihre Thürgewände von einem wirklich ausladenden Gesimse durchzogen sind. Ausser den Löwen oder Greifen an den Portalen oder an den Nischen der Ostfaçade kommen Thiere oder

Fig. 97.



Hauptportal des Doms zu Ruvo.

menschliche Gestalten in der Ornamentation einige Male, jedoch vereinzelt vor. Nur das Hauptportal von Trani, dessen Sculpturen wir als solche später näher betrachten werden, und allenfalls die Kathedrale zu Bitetto, wo decorative menschliche Gestalten zahlreich vorkommen, bilden Ausnahmen, und auch sonst sind an den Capitälern öfter Engelsgestalten angebracht. Im Uebrigen aber besteht die Ornamentation meistens in mehr oder weniger der Antike entlehnten Stäben und Rankengewinden, oder in Blattwerk, namentlich von vollen akanthusartigen Blättern, die durchweg mit scharfem, etwas sprödem Meissel ausgeführt, aber doch von grosser Anmuth und Eleganz sind. Bei den einfachen decorativen Rundbögen an den Arcaden der Aussenmauern ist es eine stets festgehaltene Regel, dass die beiden den Flachbogen begrenzenden Rundstäbe nicht concentrisch, sondern so gebildet sind, dass der obere etwas gestelzt und also der Zwischenraum zwischen beiden am Gipfel grösser ist als am Fusse, was

denn sehr elastisch und lebendig wirkt. Die Fenster sind mehrmals nach altchristlicher (aber auch byzantinischer) Sitte ganz oder theilweise mit zierlich durchbrochenen Marmortafeln gefüllt. So einige Fenster an den Kreuzarmen der Kathedrale von Bari und an den westlichen Façaden von S. Gregorio daselbst und von S. Maria maggiore zu Barletta.

Fig. 98.



Seitenportal zu Ruvo.

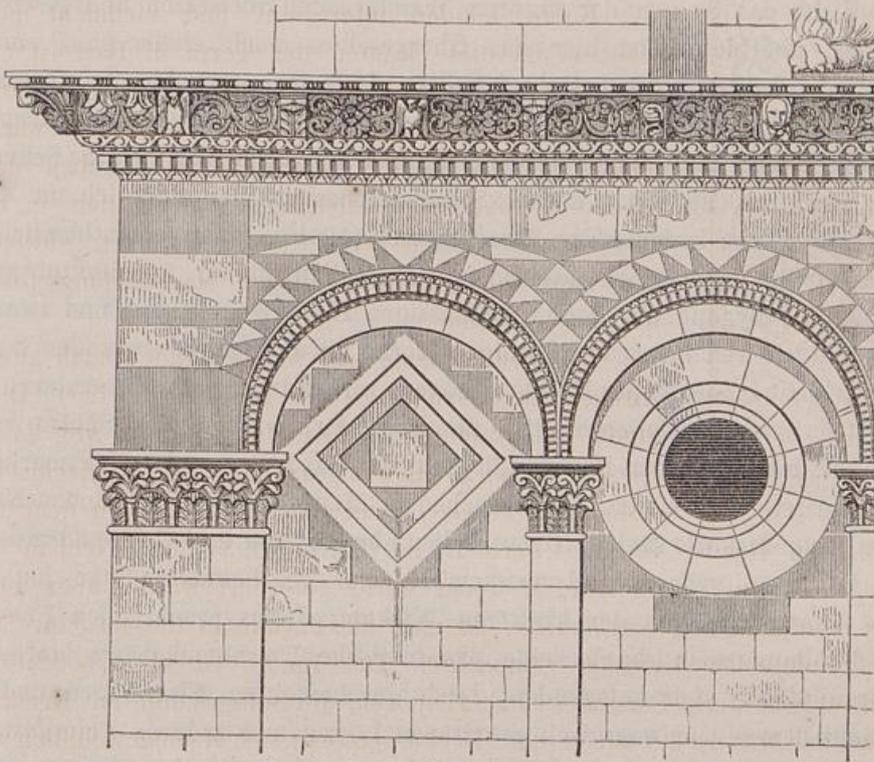
Kaum minder interessant und vielleicht noch schöner als diese Bauten der Terra di Bari ist eine Gruppe von Kirchen in der benachbarten Provinz Capitanata, indem sie bei einer grossen Verwandtschaft mit den bisher beschriebenen Kirchen doch wieder in manchen Beziehungen, namentlich in der äussern Ausstattung wesentlich von ihnen abweicht und zwar mit augenscheinlicher Nachahmung toscanischer Vorbilder.

Die bedeutendste und wahrscheinlich auch älteste Kirche dieser Gruppe ist der Dom zu Troja¹⁾. Diese Stadt, im Anfange des XI. Jahrhunderts von einem byzantinischen Feldherrn gegründet und mit griechischen Colonisten besetzt, dann aber seit 1059 mit dem normannischen Reiche vereinigt, erhielt im Jahre 1093 einen Neubau des Doms, der zwar erst seit 1107 recht eifrig gefördert wurde, aber 1119 schon weit gediehen sein musste, da man die Façade in diesem Jahre mit einer prachtvollen Erzthüre schmückte. Das Innere ist nicht bedeutend; an ein dreischiffiges Langhaus ohne Emporen, die Seitenschiffe mit Kreuzgewölben, das Mittelschiff mit gerader Decke, schliesst sich ein ungewöhnlich weit ausladendes Kreuzschiff nebst einer grossen schwerfälligen Apsis an; beide sind durch spätere Anbauten theilweise entstellt, aber wahrscheinlich auch an sich späteren Ursprungs als das Langhaus. An diesem zieht vor Allem die Façade die Aufmerksamkeit auf sich, welche, in plastischem Schmuck und im Farbenglanze verschiedener Marmorarten prangend, unstreitig die schönste und reichste des ganzen Landes ist. Sie unterscheidet sich von den Façaden der Terra di Bari zunächst dadurch, dass sie keine verticale, wohl aber eine horizontale Theilung hat, indem ein sehr stark ausladendes, mit Zahnschnitten, Eierstab, Consolen und verschiedenartig angebrachten Thiergestalten verziertes Gesimse sie in zwei Stockwerke von sehr abweichender Behandlung theilt. Das untere, welches sich mächtig auf einem

¹⁾ Vergl. bei Schulz den Grundriss Taf. 31, Fig. 4, die überaus gelungene prachtvolle Abbildung der Façade auf dem Doppelblatt Taf. 32, 33, endlich die Seitenansicht Taf. 34 und Details Taf. 35 und Doppeltafel 36 u. 37.

hohen Sockel erhebt und von zwei kräftigen Wandpilastern eingerahmt ist, ist mit sieben auf schmalen Wandpfeilern ruhenden sehr schlanken Arcaden besetzt, von denen die mittlere, etwas breitere das einzige Portal, die sechs anderen aber nur innerhalb der Rundung ihrer Arcaden eine Verzierung, abwechselnd Rosetten und übereck gestellte Quadrate, beide in

Fig. 99.



Von der Façade des Doms zu Troja.

Steinlagen von verschiedener Farbe nach innen zu vertieft, enthalten. Die Kapitäle der Wandpfeiler sind mit einfachem conventionellem Blattwerk, die Archivolten der Arcaden aber mit Zahnschnitten verziert und besonders dadurch sehr kräftig herausgehoben, dass die benachbarten Theile der Mauer mit abwechselnd gelblichen und grünen dreieckigen Marmorstücken sehr zierlich, dem Bogen und seinen Zwickeln entsprechend ausgelegt sind. Schon diese Vielfarbigkeit entspricht dem toscanischen Style, und jene vertieften Kreise und Rauten und die ganze Anordnung der Arcaden sind ihm unzweifelhaft entlehnt. Selbst die Siebenzahl der Arcaden ist dort an dem Untergeschosse grösserer Kirchenfaçaden die übliche und findet sich z. B. am Dome von Pisa und an S. Michele zu Lucca. Indessen ist die Wirkung dennoch hier eine andere. Schon durch den hohen Sockel, der das Portal nur mittelst einer Treppe von neun Stufen zugänglich macht, dann durch das sehr viel schlankere Verhältniss der Arcaden und durch die Anwen-

dung flacher und schmaler Wandpfeiler statt kräftiger Halbsäulen, endlich durch das mächtig bekrönende Gesimse erscheint das ganze Untergeschoss hier sehr viel leichter, eleganter, bedeutsamer. Dazu kommt dann die von den toscanischen Vorbildern gänzlich abweichende Anordnung des oberen Theiles der Façade. Denn während derselbe dort mit mehreren Reihen von zwar niedrigen, aber zahlreichen und freistehenden Säulen ausgestattet ist, welche das System der unteren Wandarcaden fortsetzen und gewissermaassen überbieten, ist hier das Obergeschoss nach einem ganz andern Principe geordnet. Es besteht nämlich, darin den Façaden der Terra di Bari ähnlich, aus einer glatten, der Trennung der Schiffe entsprechend getheilten Wand, auf welcher der allerdings sehr reiche und kräftige Schmuck nur vereinzelt auftritt. Dieser Schmuck besteht hauptsächlich in einer Fensterrose von bedeutendem Durchmesser (19 Fuss) und eigenthümlichster Gestalt. Sie ist nämlich aus einem wohl selten in der Architektur angewendeten Polygone aus dem regelmässigen Elfecke construirt und zwar so, dass die elf von ihrem ringförmigen Kerne als Radien ausgehenden Säulen durch sich schneidende Halbkreisbögen verbunden, und die dadurch gebildeten inneren Theile, nämlich die Dreiecke zwischen den Säulen selbst und die innerhalb der Bögen, alle mit verschiedenen, sich stark markirenden Mustern in weissem durchbrochenem Marmor ausgefüllt sind. Nimmt man dazu, dass die säulenartigen Radien abwechselnd in rothem und weissem, die Bögen in grünem und weissem Marmor gearbeitet sind, so hat man eine Vorstellung von der kräftigen Wirkung dieses prachtvollen Fensters, welche dann noch durch seine phantastische Umrahmung mit einem der oberen Hälfte sich anlegenden, reich geschmückten Flachbogen und mit verschiedenen sehr energisch gehaltenen Löwen und anderen Thiergestalten erhöht wird. Da die Fensterrose Spitzbögen mit gothischen Nasen enthält, wird man sie oder doch ihre reiche innere Ausstattung einer spätern Zeit als den Unterbau zuschreiben müssen, hat dann aber wieder ein Beispiel von der Fortdauer des Verständnisses romanischer Formen auch bei einzelnen Entlehnungen aus dem gothischen Styl. Die Seitenwände des Langhauses entsprechen, soweit sie ihre volle Ausführung erhalten haben¹⁾, wiederum den toscanischen Traditionen, indem hier sowohl das Untergeschoss als das Oberschiff mit Blendarcaden versehen sind, welche theils Portale und Fenster umschliessen, theils wieder den Schmuck farbiger Auslegung oder ähnlicher Rosetten wie dort erhalten haben.

Ausserdem findet sich diese toscanische Decoration noch an dem Dome von Siponto, welcher schon 1117 geweiht sein soll, aber in der

¹⁾ Die Ansicht bei Schulz Taf. 34 ist, wie man Th. I. S. 192 erfährt, aus dem untern Geschosse der nördlichen und dem obern der südlichen Seite zusammengesetzt.

schon seit dem XIII. Jahrhundert verlassenen Stadt nur noch als Ruine steht, an der Kirche S. Maria maggiore zu Monte S. Angelo, und am Vollständigsten an S. Maria, der Hauptkirche von Foggia, welche nach einer Inschrift ziemlich spät, erst 1179, angefangen wurde. Sie hat nicht bloss die Arcaden des Untergeschosses mit Rosetten der beschriebenen Art, sondern auch die Fensterrose nebst der Anordnung des obern Stockwerkes von der Kathedrale zu Troja, wenn auch in vereinfachter Form, entlehnt¹⁾. Endlich kommen dann noch an der von Troja durch den Gebirgsrücken getrennten Kathedrale von Benevent vereinzelt Züge dieser toscanischen Decorationsweise vor²⁾.

Dass dieselbe hier und in den ebengenannten Kirchen nur von Troja aus Eingang gefunden hat, kann keinem Zweifel unterliegen, und da man weiss, dass die Pisaner, die damals auf der Höhe ihrer mercantilischen Thätigkeit standen, in dieser Gegend mehrere Niederlassungen hatten, unter Anderem in Trani, dann aber auch in dem nur wenige Meilen von Troja entfernten Städtchen Bovino³⁾, wird man hierin die Erklärung dieses toscanischen Einflusses suchen müssen. Allein schon der Umstand, dass Trani, obgleich der Wohnsitz von Pisanern, künstlerisch von ihrem Einflusse unberührt blieb, zeigt, dass ihnen in der Capitanata eine grössere Empfänglichkeit für fremde Formen entgegenkam.

Dies bewährt sich denn auch in anderer Weise an einem kleinen sehr eigenthümlichen Gebäude, dem in dem obenerwähnten Städtchen Monte S. Angelo der Kirche S. Pietro angebauten ehemaligen Baptisterium⁴⁾. Es besteht nämlich aus einem im Innern quadratischen Raume, der aber vermöge der in der gewaltigen Mauerdicke angebrachten Vorhalle und Chornische im Aeussern oblong erscheint und mit einer hohen konischen Kuppel gedeckt ist. Die strengen schweren Spitzbögen, welche diese Kuppel tragen und Wandnischen bilden, die plumpe rundbogige Zwerggalerie an der Kuppel, die Form der Basen und die phantastischen Sculpturen der Kapitäle beweisen unverkennbar einen Einfluss des nordischen Uebergangsstyles, der also hier unmittelbar neben dem toscanischen steht, sich aber nicht weiter verbreitet hat.

Ein ganz anderes Bild giebt das an diese Gegend anstossende Gebirgsland der Abruzzen. Nur durch seine schmale Südgrenze mit dem ehemaligen Königreiche zusammenhängend, im Osten mit schroffen unwirthlichen Höhen zum adriatischen Meere abfallend, im Norden und Westen

¹⁾ Taf. 38, Vol. I. 211 ff., 252.

²⁾ Taf. 79.

³⁾ v. Quast bei Schulz, I. 201.

⁴⁾ Es dient als Begräbnisstätte, führt aber noch den Namen S. Gio. Battista. A. a. O. I. 253 und Taf. 42.

vom ehemaligen Kirchenstaate umgeben, dabei hochgelegen und kalt, nur zur Jagd, zur Viehzucht und in den geschützten Thälern zum Obstbau geeignet, ist es von einer dürftigen und einfachen Bevölkerung bewohnt, die für den Absatz ihrer Producte und für Arbeitsgewinn mehr auf das nahe gelegene Rom als auf Neapel hingewiesen ist. Diese Umstände, die Nähe und der Einfluss des Kirchenstaates und die Einwirkung einer phantastischen rauhen Natur spiegeln sich auch in ihrer Kunst. Das Bestreben nach Herstellung eines baulichen Organismus ist hier noch schwächer als in den südlich angrenzenden Provinzen. Die Kirchen sind fast durchweg flachgedeckte Basiliken, nur dass an Stelle der Säulen häufig Pfeiler treten; sie haben oft, wie beides sich auch im Kirchenstaate findet, eine Vorhalle, und an Stelle des Giebels einen rechtwinkeligen Abschluss der Façade. Römische Marmorarien nennen sich einige Male und die decorativen Werke zeigen einen bleibenden Einfluss derselben, aber die Ornamentation der Gebäude selbst verleugnet oft die milde Weise der römischen Schule und gefällt sich in phantastischem Bildwerk und in derben fremdartigen Formen. Namentlich kommt, obgleich sonst jede Spur maurischen Einflusses fehlt, an Portalen wiederholt der Hufeisenbogen vor und verbindet sich mit Zeichen eines nordischen Einflusses, der hier durch Lage und Klima begünstigt war.

Das interessanteste Beispiel dieser phantastischen Stylmischung giebt die Kirche des alten und berühmten Klosters S. Clemente am Flusse Pescara, welche zufolge ausführlicher Nachrichten im Jahre 1176 angefangen ist. Die Anlage des Innern, eine flachgedeckte Basilika mit einem Querschiffe und einer unmittelbar an dasselbe anstossenden Apsis, dann aber auch die drei in die Schiffe einführenden Portale, jetzt unter einer später hinzugefügten Vorhalle, stammen noch aus dieser ersten Bauzeit. Sie sind, abweichend von den Portalen der bisher betrachteten Provinzen, ziemlich stark vertieft und mit flach gehaltenen Hufeisenbögen gedeckt, welche mittelst eines Kämpfergesimses auf Wandpfeilern und Pfosten ruhen. Bei den beiden äusseren Portalen ist dies in einfachster Weise durchgeführt. Dagegen ist über das Mittelportal zunächst eine Fülle plastischen Schmuckes ergossen; im Bogenfelde und auf dem Architrave erzählen umfassende Reliefs die Gründungsgeschichte des Klosters und die Widmung dieser neuen Kirche, und an den Thürpfosten erscheinen in grösserer Dimension, wenn auch in etwas kurz gebildeten, steifen Gestalten, die reich geschmückten fürstlichen Wohlthäter des Klosters. Sehr merkwürdig ist dann aber, dass die Seitengewände dieses Portals mit je drei in Wandecken eingelassenen überschlanken Säulen ausgestattet sind, die an sich und vermöge ihrer steilen attischen Basis und der mit räthselhaften Thiergestalten geschmückten hohen Kelchkapitälé durchaus das Gepräge

nordischen Uebergangsstyles tragen, dessen Formen sich also hier mit dem maurischen Bogen vereinigt finden¹⁾.

In einem auffallenden Gegensatze zu den Portalen steht dann die überaus schöne und klare Anordnung der Vorhalle. Drei weite, prachtvolle Eingänge, alle drei von gleicher Höhe, der mittlere, breitere, rundbogig, die beiden anderen von regelrechten Spitzbögen gedeckt, sind durch angemessene, von Säulen besetzte Pfeiler getrennt, an denen auf stärkeren unteren Säulen schlanke Säulchen wie gothische Dienste emporsteigen und so einen wohlgeordneten, auf Consolen ruhenden Spitzbogenfries stützen, über welchem dann ein reiches Gesimse das Hauptgeschoss bekrönt und ein niedriges, rechtwinkelig schliessendes Obergeschoss trägt. Ein nordischer Einfluss ist auch hier unverkennbar. An den Bögen der Seitenportale kommen Rauten, Zickzack und Rosetten vor, die an normannische Bauten erinnern, aber die ganze wohlgeordnete und organische Anordnung, die elegante Profilierung der Bögen, sowie die Einfügung von kleinen Figuren in die Archivolte des Mittelportals lassen sogar auf Kenntniss des gereiften gothischen Styles schliessen. Indessen ist das Blattwerk durchaus in der antikischen Behandlung dieser Gegend und der Eindruck des Ganzen schon vermöge des horizontalen Abschlusses der Façade ein sehr charakteristisch südlicher.

Auch die benachbarte, auf dem Boden eines an der Küste gelegenen Venustempels erbaute Abteikirche S. Giovanni in Venere, ihrer Anlage nach eine noch einfachere Pfeiler-Basilika mit drei Apsiden, hat ein ähnliches reiches Portal mit einem Hufeisenbogen. Der Neubau wurde laut erhaltener Inschrift im Jahre 1165 von dem im Jahre 1204 verstorbenen Abte angefangen, aber erst später vollendet, und namentlich scheint das Portal zu diesen späteren Theilen zu gehören²⁾. Es ist regelmässiger und weniger phantastisch, wie das von S. Clemente; die geringe Vertiefung wird durch je zwei glatte Pilaster mit schönen Blattkapitälern bewirkt und der Architrav sowie das Tympanon, dieses mit den sehr starren Gestalten eines segnenden Christus zwischen zwei Heiligen, sind der Hufeisenform wohl angepasst. Neben den Seitengewänden sind aber noch ausser einer schlanken Säule breite Streifen mit symmetrisch geordneten, sehr viel besser ausgeführten Reliefs angebracht.

Sehr verschiedenen Charakters ist die jetzt vereinsamte ehemalige Kathedrale S. Pellino unfern Solmona, über deren Entstehungszeit bestimmte Nachrichten fehlen. Auch in ihr stossen drei Apsiden an das

¹⁾ Das Schulz'sche Werk giebt Taf. 52, F. 2 den Grundriss, Taf. 54, 55, 56, und zwar in ausgezeichneten Kupferstichen, die Vorhalle und die Portale, Taf. 58 Details. Vergl. den Text II. 23 ff.

²⁾ A. a. O. II. 45, Grundrisse Taf. 52, 10 und 11. Ansicht des Portals Taf. 59.

Schnaase's Kunstgesch. 2. Aufl. VII.

Querschiff, aber so, dass in Osten nur eine, aber sehr hohe und mit einer in dieser Gegend ungewöhnlichen Pracht geschmückte, dagegen in Süden und Norden ebenfalls je eine, jedoch kleine und niedrige Concha angebracht ist¹⁾. Auf einem halbkreisförmigen Sockel steigt nämlich jene östliche Apsis polygonisch gestaltet in drei durch Gesimse getrennten Geschossen hoch über die Mauern des Querhauses hinaus. Das unterste Geschoss ist schmucklos, das zweite aber mit zwei übereinander stehenden Reihen von Zwergsäulen, die eine durch ein reiches, horizontales Band, die andere durch Rundbögen verbunden, das dritte endlich durch einen auf Consolen ruhenden Bogenfries verziert. Die übrigen Wände sind nur mit Wandlisenen und dem sie verbindenden Bogenfrieze ausgestattet, aber in sehr milder und organischer Weise, so dass man wohl an einen wenn auch nur bedingten fremden Einfluss, etwa der deutschen romanischen Schule, denken könnte.

In keiner der übrigen Provinzen des neapolitanischen Festlandes hat die Architektur auch nur in dem Grade wie in den bisher erwähnten ein charakteristisches Gepräge; wohl aber findet man in allen unter der vorherrschenden Zahl einfacher Basiliken mehr oder weniger abweichende Kirchenformen, welche bald ganz vereinzelt, bald eine sporadisch zerstreute Gruppe bildend, stets einen fremden Einfluss verrathen.

Wie schon bemerkt ist dabei der byzantinische Styl sehr schwach vertreten. Nur bei der kleinen Kirche la Cattolica zu Stilo an der Ostküste der calabrischen Halbinsel scheint er unzweifelhaft. Sie besteht nämlich aus einem quadratischen, durch vier Säulen in drei Schiffe oder neun kleinere Quadrate getheilten Raume, an den sich in Osten drei kleinere, nach aussen frei heraustretende Apsiden anschliessen, und trägt über der Vierung und den vier Eckquadraten fünf Kuppeln, von denen die mittlere die anderen überragt und deren cylindrischer Tambour im Aeussern durch übereck gestellte quadratische Ziegel und dicke Mörtellagen rautenförmig ausgelegt ist. Die vier anderen Quadrate sind durch Tonnengewölbe gedeckt und die Kapitäle der Säulen haben eine dem byzantinischen Würfel sich annähernde Gestalt²⁾.

Einigermaassen ähnlich, aber doch verschieden und schwerlich auf unmittelbarer byzantinischer Tradition beruhend ist eine Gruppe von drei,

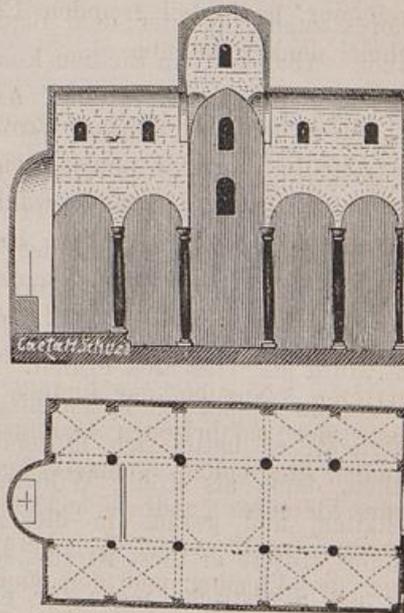
¹⁾ Grundriss Taf. 52, F. 6. Details Taf. 58, 12—14. Oestliche Ansicht Taf. 60, Text II. 55 ff.

²⁾ A. a. O. Taf. 88 und II. 356. Einige entfernte Aehnlichkeit mit der Kirche zu Stilo hat die Kirche S. Maria delle cinque torri zu S. Germano (Agincourt, Archit. T. 25. Nr. 43. 44, Schulz II, p. 106, 107). Hier sind aber die quadratischen Räume unterhalb der 5 Thürme mit geschickt angelegten Holzconstructions, die dazwischen liegenden flach gedeckt. Schulz II, 107.

aber zum Theil weit auseinanderliegenden Kirchen. Sie haben den Grundriss eines länglichen Rechteckes, das durch zwei Reihen von je vier Pfeilern oder Säulen in drei Schiffe und fünf Joche getheilt ist, von denen immer das mittlere höher und mit einem spitzen Tonnengewölbe bedeckt ist, so dass ein Kreuz entsteht, auf dessen Vierung sich eine ovale oder kreisförmige Kuppel erhebt. Die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölben versehen und an der Ostseite des Mittelschiffes schliesst sich eine Apsis an. (Vergl. d. Grundriss Fig. 100).

Zwei dieser Kirchen, S. Giuseppe zu Gaëta und S. Costanza auf der Insel Capri¹⁾, scheinen im Wesentlichen ganz gleich gewesen zu sein; auf Säulen ruhend, mit spitzem Tonnengewölbe, sonst rundbogig, von sehr kleinen Fenstern beleuchtet, an der Kuppel mit der Ueberleitung aus dem rechtwinkeligen Unterbau in die Rundung durch in die Ecken gesprengte Bögen ohne Gesims, die Apsis ziemlich hoch und halbkreisförmig. Beide sind übrigens sehr einfach und gleichen sich auch darin, dass alle Nachrichten über ihre Entstehung fehlen. Die dritte, ziemlich weit davon gelegene Kirche dieser Gruppe, S. Niccolò e Cataldo zu Lecce in der Provinz Otranto ist ungeachtet der völligen Gleichheit des Grundplans und der Kuppelanlage dennoch vielfach abweichend²⁾. Die Arcaden sind nämlich spitzbogig und von Pfeilern mit vier angelegten Halbsäulen gestützt, von denen die des Mittelschiffes ein das Tonnengewölbe begrenzendes Gesims und verstärkende Gurtbögen tragen. Die Kuppel ist im Innern oval, im Aeussern achteckig, die rundbogigen Fenster sind sehr sorgsam profilirt und überhaupt alle Details und Ornamente von so grosser Präcision und Schönheit der Ausführung, dass das Ganze zu den vollendetesten Bauwerken Süditaliens gehört. Das Aeussere macht einen durchaus byzantinischen Eindruck, besonders die Kuppel, welche mit ihren acht von achteckigen Säulen be-

Fig. 100.



S. Giuseppe zu Gaëta.

¹⁾ Vgl. II. S. 139 die Holzschn. Nro. 90 und 91 mit dem Grundrisse Taf. 43, 4 und dem Durchschn. im Holzschnitt Nro. 101 auf S. 209.

²⁾ Grundriss Tf. 43, 2. Seitenschiff und Details Tf. 48, Durchschnitt im Text I. S. 292. Es dürfte weiterer lokaler Untersuchungen bedürfen, ob das Innere nicht eine Erneuerung erhalten hat.

grenzten Ecken, mit ihren schlanken rundbogigen, durch eine reichverzierte Archivolte bedeckten Fenstern den Kuppeln der Hagia Theotokos zu Constantinopel oder des Katholikon zu Athen¹⁾ überaus nahe kommt, ja sich im Wesentlichen nur dadurch von ihnen unterscheidet, dass diese verzierten Archivolten nicht wie dort über den Anfang des flachen Kuppelgewölbes frei in die Luft hinausragen, sondern innerhalb der senkrechten Wand des Tambours liegen, welche dann noch durch Fries und Gesims abgeschlossen ist und das höhere Dach trägt. Auch der Grundgedanke des ganzen Baues, die Durchschneidung zweier Tonnengewölbe mit einer Kuppel auf der Vierung, ist unserm italienischen Bau mit jenen byzantinischen Kirchen gemein, und der Grundriss besonders dem des Katholikon sehr ähnlich; nur dass die Pfeiler, die dort wegen des Narthex und der Anordnung des Chores ungleiche, hier dem Basilikentypus entsprechend gleiche Abstände haben. Aber auch in Sicilien kommen ähnliche Anlagen vor und namentlich hat die Kirche S. Maria dell' Amiraglio zu Palermo, später la Martorana genannt²⁾, obgleich damals im Grundrisse quadratisch gestaltet, in der Hauptanordnung und in vielen Einzelheiten, besonders in der Profilierung und Ornamentation, grosse Verwandtschaft mit der Kirche von Lecce.

Erbauer dieser Kirche ist der bekannte Graf Tancred, der letzte, wenn auch unächte Abkömmling des normannischen Königshauses, welchen die Zuneigung des Volkes auf den Thron rief, wo er sich mehrere Jahre mit Muth und Geschick erhielt. Die wechselvollen Schicksale seines Lebens hatten ihn sowohl mit byzantinischer als mit sicilischer Kunst in Berührung gebracht; er hatte sich in seiner Jugend als Flüchtling einige Jahre in Athen, dann, als König Wilhelm II. ihn zurückrief, viel in Palermo aufgehalten, und gerade in dieser Zeit (1180) und zum Seelenheil dieses Königs stiftete er diese Kirche, so dass sowohl dieses historische Verhältniss als das Stylistische mehr für einen sicilischen, als für einen unmittelbar byzantinischen Einfluss spricht. Ob die Kirchen von Gaëta und Capri mit dieser apulischen zusammenhängen, ob sie, da sie ausser dem spitzbogigen Tonnengewölbe nur halbkreisförmige Bögen enthalten, älter sind als diese, wird sich schwerlich ermitteln lassen. Sie können ungeachtet ihrer einfacheren und eigenthümlicheren Erscheinung jünger und ungeachtet ihrer übereinstimmenden Anlage unabhängig von einander durch unmittelbaren Einfluss von Sicilien entstanden sein.

¹⁾ Jene bei Salzenberg, Hagia Sophia Taf. 34 und 35, diese bei Alb. Lenoir, Arch. monastique I. S. 259, 271, 283, 332.

²⁾ Durchschnitte bei Hittorff und Zanth Tf. 74 Nro. 4, und bei A. Lenoir a. a. O. S. 398. Beide Durchschnitte geben die Kirche in ihrem jetzigen Zustande, der aber nach Serradifalco, del duomo di Monreale p. 35 erst später durch eine Verlängerung des ursprünglich quadratischen Baues entstanden ist.

Anklänge an das maurische Element der sicilischen Bauweise finden sich an der Westküste der Terra di Lavoro ziemlich zahlreich. Selbst in den gemeinen unkünstlerischen Gebrauch ist etwas davon übergegangen; manche Ortschaften auf den Inseln und an den Küsten der Meerbusen von Neapel und Salerno machen mit ihren niedrigen nackten, von keinem Dache beschützten Kuppeln einen ebenso orientalischen Eindruck, wie wir ihn in Sicilien empfangen, und es ist ganz wahrscheinlich, dass die sarazenischen Söldnerschaaren, welchen die normannischen Fürsten und Friedrich II. hier Wohnsitze anwiesen, diese allerdings dem vortrefflichen Material dieser Gegend besonders zusagende Bauweise hier einführten. Allein auf feinere Leistungen war diese Soldatesca nicht gerichtet und von specifisch-maurischen Zierformen kommt in früherer Zeit höchstens der Hufeisenbogen vor, der dann aber, wie z. B. an der Façade des Domes und im Kreuzgange von S. Sofia zu Benevent¹⁾, mehr aus der schon in den Abruzzen wahrgenommenen Vorliebe für das Kraftstrotzende dieser Form als aus einem directen Einfluss von Sarazenen, der gerade hier nicht nachgewiesen werden könnte, zu erklären ist. Dagegen zeigen sich in einer späteren Zeit an verschiedenen Stellen sehr interessante und künstliche Nachahmungen maurisch-sicilischer Decoration.

Das Reichste in dieser Art bietet die Kathedrale zu Caserta vecchia²⁾. Das Langhaus, ohne Zweifel von dem im Jahre 1153 geweihten Bau her stammend, ist das einer gewöhnlichen Basilika. Am Kreuzschiffe kommen schmale Fenster, oben mit einer hufeisenartigen Erweiterung, und am Giebel der übrigens einfachen Façade so wie an dem Glockenthurme Arcaden mit sich durchschneidenden Bögen vor. Dieser Glockenthurm ist überdies in sicilischer Weise der Façade angebaut und hat auf seinem quadraten Unterbau einen achteckigen Aufsatz mit vier runden, die Ecken des Quadrats füllenden Thürmchen, also ein nordisches, französisches oder deutsches Motiv, das aber auch schon in Sicilien mehrfach angewendet, z. B. an dem Glockenthurm der Martorana³⁾, und daher muthmaasslich von dorthier herübergenommen war. Vor Allem aber ist die Kuppel merkwürdig, die sich auf der Vierung achteckig und ziemlich hoch erhebt. Im Innern derselben fällt nur die Wölbung auf, welche durch eine Fülle von eng aneinander gerückten, aber durch kein Gesims begrenzten ungleichen Rippen⁴⁾ eine muschelartige Gestalt erhält. Vorzüglich aber ist das

¹⁾ A. a. O. II. 307 und 328, Taf. 79. Beide Bauten zeigen auch in Kapitälern und Basen ein Wohlgefallen am Schweren und Auffallenden.

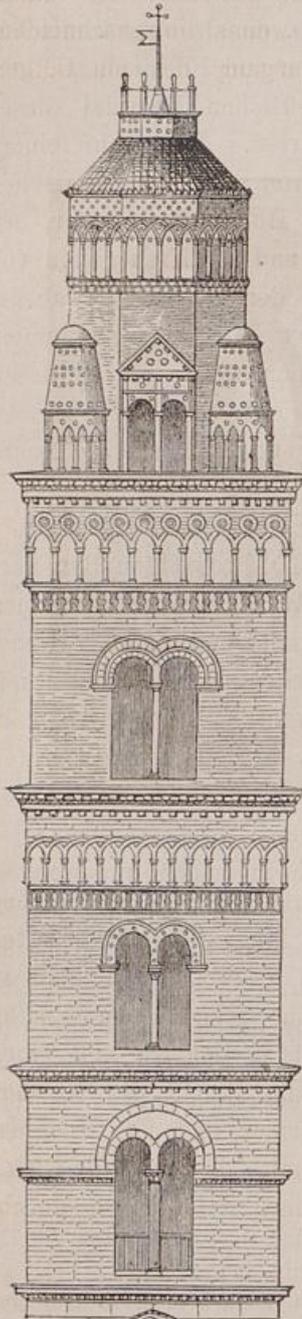
²⁾ Schulz II. pag. 182, Grundriss Tf. 52, 9. Aufrisse und Durchschnitt Taf. 72, 73.

³⁾ Gally Knight, Saracenic and norman remains in Sicily, tab. 22.

⁴⁾ Acht starke Eckrippen, zwischen denen je drei leichtere nach oben zu sich verjüngende Rippen gelegt sind.

Aeussere phantastisch reich mit farbigen, durch verschiedene Steine und Ziegel gebildeten Verzierungen bedeckt, unter denen zwei über einander umherlaufende Arcaden mit sich durchschneidenden bunten, etwas überhöhten Rundbögen das Hauptmotiv bilden, dem sich dann bunt ausgelegte

Fig. 101.



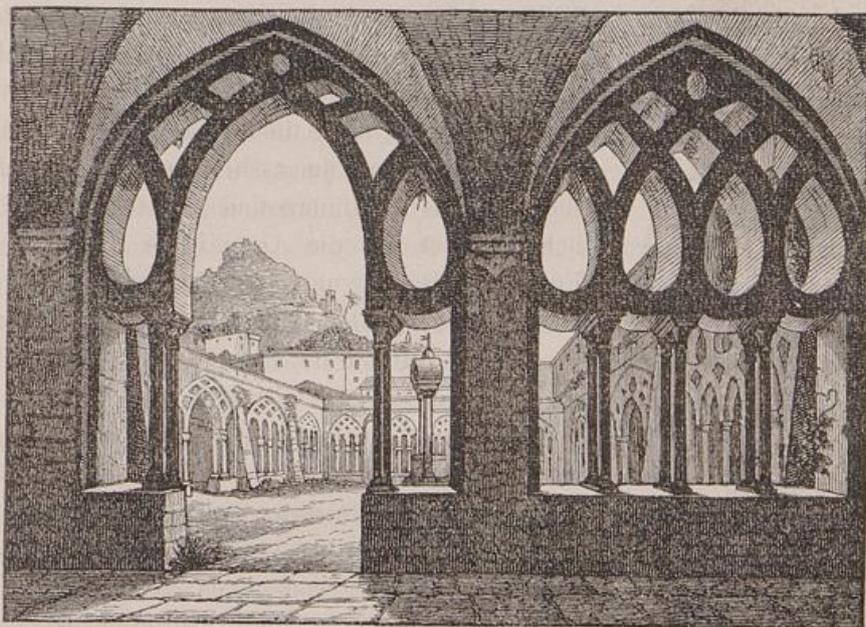
Zu Gaëta.

Friese, Rosetten und schachbrettartige Muster anschliessen. Das Ganze ist offenbar eine gesteigerte Nachahmung der Decoration mancher palermitanischen Bauten aus der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts, namentlich der Apsis der Kathedrale. Der Glockenthurm ist laut Inschrift 1236 erbaut, und die Erneuerung des Altars im Jahre 1289 erfolgt. Wahrscheinlich fällt daher die Errichtung des Querschiffes, die Verschönerung der Façade und endlich die Kuppel in die Zwischenzeit, die letzte muthmaasslich an das Ende derselben. Eine im Innern und Aeussern ganz ähnliche Kuppel hat die Abteikirche S. Pietro am Fusse des Berges unterhalb Caserta.

Ein anderer Bau dieses Styls ist der Glockenthurm der Kathedrale von Gaëta. Sehr schön in mehreren durch Gesimse und Fenster belebten Geschossen aufsteigend, hat er schon in seinem untern quadratischen Theile zwei solche Arcadenreihen, die untere mit sich durchschneidenden Rundbögen, die obere noch auffallender mit geschweiften, sich oben zu einem Kreise verschlingenden Bögen. Auf diesem quadratischen Bau steht dann aber wieder der achteckige, von vier Thürmchen flankirte Aufsatz wie an dem Thurme zu Caserta, der aber hier bedeutend reicher, noch ganz oben mit einem Kranze sich durchschneidender Arcaden geschmückt und besser erhalten ist. Am stärksten ist dieser sicilianische Styl in Amalfi und den benachbarten Ortschaften vertreten. Der Glockenthurm der Kathedrale hat wieder, wie die von Caserta und Gaëta, den Aufsatz mit vier anliegenden Rundthürmchen und ist überdies mit sich durchkreuzenden, aus grünen und gelben Steinen gebildeten Spitzbögen und anderen farbigen Verzierungen dieses Styls sehr reich ausge-

stattet¹⁾. Nicht minder elegant ist diese Decoration an den drei Conchen der jetzt verfallenen Kirche S. Eustachio zu Pontone bei Amalfi. Endlich finden sich mehrere Kreuzgänge und andere Säulenhallen, deren Oeffnungen sich durchkreuzende Bögen haben und zwar mit einer Steigerung des Phantastischen, indem entweder die Bögen selbst zackig gebildet sind, oder die Hauptbögen nicht auf die dritte, sondern erst auf die vierte Säule treffen, so dass sie sich nicht einfach, sondern zweimal durchschneiden. Der Porticus vor der Kathedrale und der Kreuzgang des ehemaligen

Fig. 102.



Bei S. Domenico in Salerno.

Kapuzinerklosters²⁾ sind die bedeutendsten Beispiele dieser malerischen Anlage, die übrigens oft vorkommt und eine Zeit lang sich hier erhalten zu haben scheint. Vor Allem ist dann aber das Städtchen Ravello zu nennen, das, obgleich auf schwer zugänglicher Höhe gelegen, dennoch an der Handelsblüthe von Amalfi erheblichen Antheil zu nehmen und einen Reichthum zu erwerben gewusst hatte, von dem die Pracht der Kirchen mit ihren Kanzeln und sonstigen Werken in Marmor und Erz Zeugniß ablegt. Die meisten dieser Kirchen sind basilikenartig, doch hat die kleine Kirche S. Maria de Gradillo eine cylindrische, mit steilen sich durch-

¹⁾ A. a. O. II. 253. S. Eustachio II. 264.

²⁾ Ansichten am angef. Orte S. 250 u. 257. Vgl. auch Lübke in den Mittheilungen V. 226.

kreuzenden Spitzbögen geschmückte Kuppel, welche im Kleinen an die von Caserta erinnert¹⁾. Am wichtigsten für unsern Zweck ist aber der noch jetzt ungeachtet neuerer Einbauten prachtvolle Palast der Familie Ruffolo²⁾. Es ist eine grandiose Anlage mit Thürmen, bedeckten Gängen, Höfen und zugleich in einer mährchenhaft phantastischen Weise ausgestattet. Das Hauptmotiv der Decoration sind durchweg blinde Gallerien mit sich schneidenden Bögen, aber in mannigfachen Variationen und in einer Steigerung, welche jede Erinnerung an die Bedeutung und Tragkraft der Säulen aufgibt, indem sie bald in gewöhnlicher schlanker Form, bald zwergartig gedrückt, steile stark überhöhte, gezackte oder sich mehrfach schneidende oder auch wie reiche Bänder sich wunderlich ineinander schlingende Bögen tragen, welche hoch oben ein Netz von Bogenlinien, Kreisen, Ovalen, sogar herzförmigen Figuren bilden. Natürlich können sie in dieser Weise nicht tragen; wenn daher die Säulenreihe nicht als Blende an den inneren oder äusseren Wänden haftet, sondern, wie es in dem zweiten Stockwerke eines Hofes in diesem Palaste vorkommt, einen offenen Umgang bilden soll, stehen nur die Anfänge der Bögen frei, während demnächst die Wand dahinter eintritt, an der sich dann die weiteren Verschlingungen aufranken. Arcaden dieser Art in willkürlichstem Wechsel der Formen sind dann verschwenderisch angebracht, meistens mehrere übereinander. Selbst die Thürme, obgleich im Aeussern noch ziemlich kriegerisch, sind im Innern in dieser Weise verziert und dabei mit solchen muschelartigen Kuppeln, wie wir sie in Caserta fanden, gedeckt.

Directe Nachrichten über die Entstehungszeit dieses Prachtbaues haben wir nicht. Da indessen die Familie der Ruffolo erst unter der Regierung Carl's von Anjou und zwar bald nach der Eroberung des Landes in Ansehen kam und nun sowohl durch die Bekleidung der höchsten Staatsämter, als durch grosse Geldgeschäfte mit der Krone und durch einträgliche Privilegien sich zu bedeutendem Reichthum erhob, so wird auch dieser auf ein glänzendes Festleben berechnete Palast in diese Zeit, also in die Jahre 1266 bis 1280 zu setzen sein, wo auch jene anderen ähnlichen Bauten, so weit sich ermitteln lässt, entstanden.

Es ist begreiflich, dass wir bei dem Vorherrschen dieses maurischen Geschmacks in Amalfi und seiner Umgegend an den lebendigen Verkehr denken, in welchem diese jetzt verarmte Stadt einst mit dem Orient stand, als sie noch die Meere beherrschte und Factoreien in Constantinopel und Jerusalem hatte. Allein diese Zeiten waren längst vorüber; schon in den Tagen Robert Guiscard's hatte Amalfi seine Selbständigkeit verloren und

¹⁾ A. a. O. II. 274 und Taf. 83, Fig. 1, 2.

²⁾ A. a. O. II. 277, Tf. 83, 86 und 87, Salazaro, a. a. O. Taf. 14.

noch früher war es im Handel von den Pisanern, Genuesen und Venetianern verdrängt. Dass sich aus jener Zeit ein orientalischer Geschmack erhalten habe, ist undenkbar. Auch lässt sich ein Vorbild dieser Bauten im Orient nicht nachweisen. Manche wiederkehrende Anordnungen, z. B. jener Thurmaufsatz von Caserta vecchia, Gaëta und Amalfi, sind ganz abendländisch, und da diese abendländischen sowohl wie die orientalischen Elemente dieser Baugruppe sich in Sicilien vereinigt finden, so ist es augenscheinlich, dass dieses die Quelle derselben ist, jedoch so, dass gewisse Motive des sicilischen Stils, namentlich das der Bogenverschlingung, hier in willkürlicher phantastischer Weise gesteigert sind. Eine äussere Veranlassung, weshalb diese Formen, die in Sicilien schon gegen das Ende des XII. Jahrhunderts ausgebildet waren, gerade jetzt, in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts hier Aufnahme fanden, ist überall nicht zu ermitteln; der Zusammenhang dieser festländischen Küste mit Sicilien war unter der Herrschaft des normannischen und des hohenstaufischen Hauses genau derselbe gewesen, wie im Anfange der Regierung Carl's I., und es ist sehr merkwürdig, dass um dieselbe Zeit, wo dieser durch seine französischen Baumeister gothische Kirchen errichten liess, die Eingebornen jenen normannisch-maurischen Styl aus dem Lande herüberholten, das damals schon anfang zu grollen und bald darauf (1282) der französischen Herrschaft durch die sicilische Vesper ein Ende machte. Man könnte daran erinnern, dass diese künstlerische Verbindung ungefähr in derselben Gegend auftritt, wo Johann von Procida schon damals die Fäden einer politischen Verschwörung mit Sicilien anknüpfte, und daher auch in dieser Annahme sicilischer Formen eine Opposition gegen die Franzosen suchen. Allein so ernste Rücksichten lagen hier schwerlich zum Grunde, und nur so viel ist denkbar, dass die Berührung mit der für den hiesigen Geschmack zu strengen französischen Gothik die einheimischen Meister anregte, derselben einen andern glänzenderen Schmuck entgegenzustellen, den sie dann aus Sicilien herüberholten, aber auch sofort in das Schwülstige und Ueppige übertrieben. Eine Bestätigung dieser Annahme kann man darin finden, dass einige, wie es scheint, noch um den Schluss des XIII. Jahrhunderts fallende Bauten in Amalfi und den benachbarten Ortschaften, besonders aber der Kreuzgang in S. Domenico zu Salerno¹⁾ den Versuch zeigen, jene maurischen Durchkreuzungen dem gothischen Style aufzudrängen, indem man sie als Maasswerk in streng gehaltene Spitzbogenöffnungen einfügte; ein Versuch, der gleich in die ersten Anfänge gothischer Studien eine Willkür hineinbrachte, die Alles übertraf, was im Norden in der Zeit des Verfalles aufkam und dabei noch überdies plump und schwerfällig ausfiel.

¹⁾ Schulz, p. 299 und Tf. 84. Oben S. 535. Fig. 102.

Spuren des nordisch-romanischen Styls aus der Zeit der normannischen Herrschaft sind überaus selten. Nur die Vorhalle von S. Angelo in formis¹⁾ unfern Capua mit fünf auf stämmigen Säulen ruhenden hochgestellten kräftigen Spitzbögen deutet darauf hin und wird ihr Vorbild in Sicilien gehabt haben, wo ähnliche Vorhallen, wenn auch in etwas milderer Form, wiederholt vorkommen. Das erste Beispiel französischen Styls werden auch in diesen Gegenden die Cistercienser gegeben haben und vielleicht ist es uns noch in der Kirche des Klosters S. Maria d'Arbona in den Abruzzen erhalten, das im Jahre 1208 gestiftet und mit Mönchen aus S. Vincenzo ed Anastasia bei Rom besetzt wurde, unter denen sich wohl ein französischer Baukundiger befinden konnte. Es ist eine vollkommene Cistercienser-Anlage, kreuzförmig, aber neben dem gerade geschlossenen Chore je zwei eben solche etwas kleinere Kapellen, die ganze Kirche mit spitzbogigen Rippengewölben auf starken, von vier Halbsäulen besetzten Pfeilern gedeckt, während Arcaden und Fenster noch rundbogig sind. Nur das ist ungewöhnlich, aber eine leicht erklärbare Folge beschränkter Mittel, dass das Langhaus, das sonst bei den Cisterciensern sehr lang zu sein pflegt, schon mit zwei Jochen schliesst.

Eine frühgothische französische Anlage findet sich demnächst bei einer kleinen Gruppe verwandter Kirchen, von denen wenigstens die eine schon vor der Ankunft des Hauses Anjou entstanden sein dürfte. Diese Kirchen haben nämlich ein Querschiff von bedeutender Ausladung mit einer Concha auf der Ostseite jedes Armes, und demnächst einen stark verlängerten, halbkreisförmig schliessenden Chor mit einem Umgange, dabei aber nicht, wie es seit den ersten Jahrzehnten des XIII. Jahrhunderts in Frankreich Regel war, den vollen Kranz von fünf oder sieben dicht aneinanderstehenden, sondern nur drei Kapellen. An der alterthümlichsten dieser Kirchen, dem Dome von Acerenza²⁾ (in der Basilicata, jedoch im nördlichen Theile nahe an der Terra di Lavoro), gleicht diese Choranlage völlig derjenigen, welche im mittleren Frankreich schon frühe im XII. Jahrhundert erfunden und namentlich an der Abteikirche St. Etienne in Nevers angewendet wurde. Hier sind nämlich, um die Schwierigkeiten zu vermindern, welche die Ausführung von gleichen Kreuzgewölben in der Rundung des Chorumganges verursachte, abwechselnd grössere viereckige, der Weite einer Kapelle entsprechende, und kleinere keilförmige Gewölbefelder angelegt, denen keine Kapelle angefügt wurde und die also neben und zwischen den drei in dieser Weise zu Stande kommenden Kapellen Lücken bildeten. Im XIII. Jahrhundert bedurfte man solches Auskunftsmittels nicht mehr

¹⁾ A. a. O. II. S. 170, sowie Tf. 70 u. 71.

²⁾ A. a. O. I. 316, Grundriss Tf. 31, 5.

und behielt diese Anordnung nur in einzelnen Fällen, wahrscheinlich mit Rücksicht auf frühere Fundamente bei¹⁾. Dies und die strenge einfache Haltung machen es wahrscheinlich, dass die Kirche von Acerenza noch aus der Frühzeit des XIII. Jahrhunderts stammt und ihren Plan durch eine nicht mehr zu ermittelnde Verbindung mit Frankreich erhalten hat²⁾. Der zweite Bau dieser Gruppe gehört dem in derselben Diöcese gelegenen damaligen Benedictinerkloster S. Trinità zu Venosa an und wurde von den Aebten in einer nicht genau angegebenen Zeit des XIII. Jahrhunderts begonnen und neben der bestehenden alten Kirche fortgesetzt, bis der Papst im Jahre 1292, angeblich wegen Verfalls der Disciplin, das Kloster den Benedictinern entzog und den Johannitern übergab, welche den Neubau, der bis auf diese Stunde unvollendet daliegt, nicht fortsetzten. Der Plan³⁾ ist im Wesentlichen derselbe wie in Acerenza, nur darin unterschieden, dass jene kleineren Gewölbefelder ausgefallen und mithin die auch hier nur in der Dreizahl beibehaltenen Kapellen nahe aneinander gerückt sind. Schon diese Anordnung, die in Frankreich niemals vorkommt, dann aber auch die Details des Gebäudes, welche viel reicher wie in Acerenza, aber unzweifelhaft italienisch sind, lassen darauf schliessen, dass wir es nur mit einer Nachahmung jener Kathedrale zu thun haben. Säulen trennen die Schiffe und am Hauptportale tragen Pilaster mit antikischen Ornamenten einen steilen Spitzbogen, dessen Bogenfeld mit einer Arcatur von Hufeisenbögen und anderen wunderlichen Ornamenten gefüllt ist, so dass die Stylmischung, welche in dieser Gegend im Allgemeinen vorhanden ist, hier recht prägnant hervortritt. Der Choranlage von Venosa gleicht dann noch die, welche der ältern Kathedrale von Aversa im XIII. Jahrhundert angefügt ist, und endlich auch die von Karl I. im Jahre 1284 erbaute Kirche S. Lorenzo maggiore in Neapel⁴⁾.

In Beziehung auf die Anwendung des entwickelten gothischen Stylls muss man zwischen Schlössern und Kirchen unterscheiden. Bei jenen kam er ziemlich allgemein in Gebrauch; die grössere Uebung in der Anlage von

¹⁾ Vgl. in Viollet-le-Duc Dictionnaire: St. Etienne Nevers, I. 173, die Kath. von Chartres II. 312, die von Rouen I. 237.

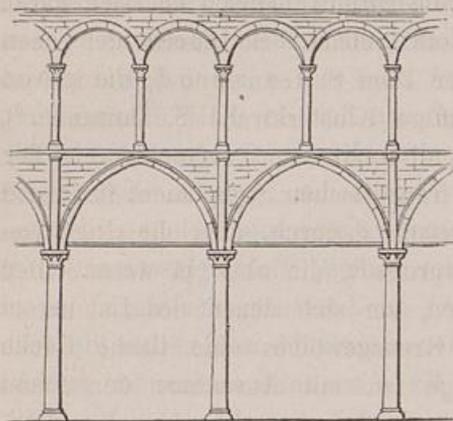
²⁾ Die Annahme bei Schulz a. a. O. I, 317, dass die Kirche erst dem Ausgange des XIII. Jahrh. angehöre, gründet sich ohne Zweifel auf die Vermuthung, dass ihre französirende Form erst unter der Herrschaft der Anjou's entstanden sein könne. Allein gerade dann würde sie dem damaligen französischen Style entsprechen.

³⁾ A. a. O. I. 321. Grundriss Tf. 43, 3, Kapitäle Tf. 49, 6—9. Ein Portal Taf. 50. Ob im Innern beider Kirchen halbkreisförmige oder spitze Bögen angewendet, ist leider nicht angegeben.

⁴⁾ A. a. O. II. 190 und III. 38. Der Chor von S. Lorenzo ist im XVI. Jahrh. verändert und geradlinig geschlossen, so dass die Ruinen der gothischen Kapellen dahinter liegen.

Gewölben und in der Befestigungskunst, welche man den französischen Meistern zuschrieb¹⁾, dann auch der Umstand, dass die fremden Könige und ihre zu neapolitanischen Baronen erhobenen Begleiter diese zu ihrer

Fig. 103.

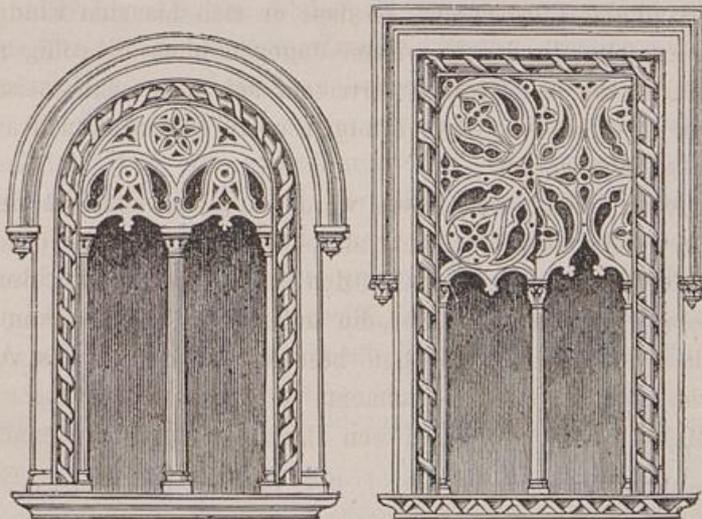


Schlosshof zu Celano.

Bequemlichkeit und Sicherheit dienenden Gebäude gern ihren Landsleuten anvertrauten, waren dabei mitwirkend, und die Sitte des Hofes wurde endlich unvermerkt auch die des einheimischen Adels. Bald in sehr reiner Anwendung, wie an dem schönen Castel del Monte bei Andria, bald in mehr gemischter, wie im Schlosshofe von Celano, wo eine rundbogige Gallerie auf spitzbogigen Arcaden steht, bald endlich in der schwülstigen Entartung des Maasswerkes, die dem prunkenden Geschmack der späteren

Zeit zusagte, erhielten sich gothische Formen an den Schlössern besonders der nördlichen Provinzen bis in das XV. Jahrhundert hinein.

Fig. 104.



Vom Schlosse zu Fondi.

¹⁾ Bei dem Hafenbau von Manfredonia fungirten ausser dem Baumeister Peter von Angicourt der Zimmermeister Johann der Lothringer und sogar ein Meister Honoratus, der als Vorsteher der Kriegsmaschinenwerkstatt (prepositus operi ingeniorum) des Königs von Frankreich bezeichnet wird. Schulz, Bd. I. S. 220, IV. S. 21.

An den Kirchen dagegen, bei denen die den Italienern unbequeme Consequenz des gothischen Styls mehr zur Sprache kam und überdies die Pietät und Gewohnheit der Eingebornen stärker dem Fremden widerstrebte, erlangte er nur in der Hauptstadt Neapel durch die fortdauernde Gunst der königlichen Familie eine bleibende Bedeutung. Hier sind oder waren in der That die meisten Kirchen gothisch gebaut. So ausser der oben erwähnten von S. Lorenzo maggiore der Dom S. Gennaro ¹⁾, die grosse mit Einrechnung der Kapellen fünfschiffige Klosterkirche S. Domenico ²⁾, S. Eligio maggiore, S. Chiara, S. Giovanni-a-mare und viele andere. Die Details dieser Kirchen sind vollkommen französischen Styls, nicht in irgend einer italienischen Umbildung, und beweisen dadurch, dass dieselben von französischen Baumeistern hergestellt wurden ³⁾, die aber in wesentlichen Punkten von ihren Gebräuchen abwichen, um sich denen des Landes zu fügen. Das Mittelschiff hat statt des Kreuzgewölbes eine flache Decke oder ein Tonnengewölbe, die Choranlage ist, mit Ausnahme der schon erwähnten Kirche S. Lorenzo maggiore, vereinfacht und ohne Kapellenkranz, die Glockenthürme sind durchweg nach italienischer Weise gebildet und mit Ausnahme von S. Domenico, wo sie die offene Vorhalle begrenzen, ohne alle Verbindung mit der Kirche.

Mit diesen Modificationen erlangte der fremde Styl in der Hauptstadt gewissermaassen das Bürgerrecht, so dass er sich bis zum Eindringen der Renaissance erhielt. In den Provinzen dagegen blieb er völlig fremd und wurde nur durch einzelne Kirchen vertreten, bei denen man meistens nachweisen kann, dass sie von den Königen gestiftet und von französischen Architekten gebaut waren.

Die bedeutendsten unter diesen werden ohne Zweifel die drei Klöster gewesen sein, welche Carl von Anjou als persönliche Denkmäler theils seiner Siege theils der Pietät stiftete, die auf den Schlachtfeldern von Benevent und Tagliacozzo, wo Manfred und Conradin unterlagen, und das von Realvalle, welches, mit französischen Mönchen besetzt, ein Abbild des von seinem Vater gegründeten Klosters Royaumont bei Paris sein sollte. Die französischen Meister, die wir bei diesen Bauten urkundlich kennen, werden

¹⁾ Grundriss bei Schulz III. 16.

²⁾ Zeichnungen bei Lübke in den Mitth. a. a. O. S. 223 und bei Nohl, Skizzenbuch, S. 273.

³⁾ Vasari schreibt den Dom dem Niccolò Pisano, der (unten näher zu erwähnende) neapolitanische Kunsthistoriker De Domenici aber einem einheimischen Meister, dem von ihm s. g. Masuccio I., zu. Abgesehen, dass selbst die Existenz dieses letzten durch keine Urkunde oder Inschrift erwiesen ist, ist es durchaus undenkbar, dass Italiener sich so unbedingt in französische Formbildung fügen können, wie es in den im Texte genannten Kirchen geschehen ist.

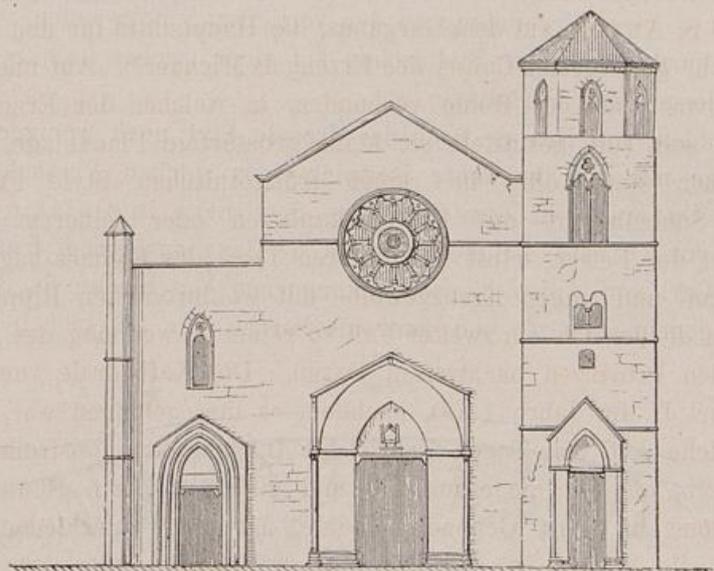
alles aufgeboden haben, um die ganze Schönheit ihrer heimischen Kunst zu entwickeln. Aber alle drei sind, als ob die Nemesis darüber gewaltet, bis auf formlose Trümmerhaufen verschwunden. Dagegen ist ein anderes, weit von der Hauptstadt entlegenes, berühmtes Heiligthum frühgothischen französischen Styls noch wohl erhalten, das diese seine Gestalt wahrscheinlich der Fürsorge König Carl's verdankt. Es ist dies die Grottenkirche zu Monte S. Angelo auf dem Garganus, die Hauptstätte für den im Mittelalter so sehr gesteigerten Cultus des Erzengels Michael¹⁾. Auf und zwischen Felsen gebaut, mit der Höhle verbunden, in welcher der Erzengel einst erschienen sein soll, gestattete sie keine grossartige Plananlage, aber alle ihre Formen sind völlig im reinen frühgothischen Style Frankreichs. Schlanke Säulenbündel mit Knospenkapitälen oder feinerem Blattwerk steigen, da der Felsen selbst den unteren Theil des Raumes begrenzt, von Consolen auf und tragen Kreuzgewölbe mit wohlprofilirten Rippen.

Kaum dürfte sich ein zweiter Fall so reiner Anwendung des gothischen Styls in den Provinzen nachweisen lassen. Die Kathedrale von Lucera, welche Carl II. im Jahre 1300, nachdem es ihm gelungen war, die Sarazenen, welche seit den Tagen Friedrich's II. hier Religionsfreiheit hatten, zu bekehren, als ein Siegesdenkmal und ein Mittel zur Bewahrung des Christenthums in dieser Gegend gründete, hat zwar entschieden gothische Elemente: die Façade ist, fast das einzige Beispiel dieser Art im ganzen Lande, auf zwei Thürme angelegt, Arcaden und Fenster sind spitzbogig und die Apsis hat ein Rippengewölbe; aber das Mittelschiff ist ungewölbt, die Pfeiler sind mit antiken Säulen besetzt und selbst jene Façade ist ganz im italienischen Sinne behandelt, leer und ohne Gliederung. Die Kathedrale von Fondi hat zwar Spitzbögen, ist aber doch nur eine rohe Basilika; die von Atri in den Abruzzen trägt zwar mehr das Gepräge des Gothischen, hat namentlich gothische Portale mit Spitzgiebeln, aber das Innere ist doch noch basilikenartig mit flacher Decke. Ueberhaupt kommen in dieser nördlichen Provinz gothische, d. h. mit schlanken, oft gewundenen Säulchen besetzte Portale nicht selten vor, indessen gehören sie nicht der

¹⁾ Dass König Carl sich für dies Heiligthum interessirte, oder doch sich durch scheinbares Interesse für dasselbe populär machen wollte, ergibt sich daraus, dass er im J. 1272 die Herstellung der dahin führenden Landstrasse verordnete und seinen dabei beschäftigten Beamten ausdrücklich aufgab, dies „fleissig und feierlich“ (diligenter & solempniter) zu thun, damit es kundbar werde, dass er selbst sein Königliches Auge darauf gerichtet habe. Schulz IV. Nro. 94. Es ist daher sehr wahrscheinlich, dass auch der Bau der Felsenkirche selbst von Karl angeordnet wurde. Peter von Angicourt war im J. 1278 ganz in der Nachbarschaft von Monte S. Angelo in der Stadt Manfredonia beschäftigt und kann sehr leicht beide Bauten zu gleicher Zeit geleitet haben.

von Neapel ausgehenden französischen, sondern der italienischen Gothik an, welche hier über die Grenzen des Kirchenstaates herüberdrang. Sie sind daher auch meistens trotz dieser gothischen Gliederung rundbogig gedeckt, was der hier herrschenden Gewohnheit des rechtwinkligen Ab-

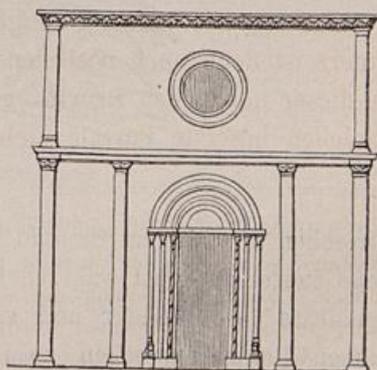
Fig. 105.



Dom zu Lucera.

schlusses der Façade auch unstreitig besser zusagte als der Spitzbogen. Es entstanden sogar durch die Verbindung dieser Elemente, des gothischen aber rundbogigen Portals und des geraden Abschlusses, der dann auch eine weitere horizontale Theilung bedingte, Façadenanlagen von sehr einfacher Anordnung aber grosser und charakteristisch italienischer Anmuth, von 'der die kleine und ziemlich schmucklose Kirche S. Pietro dei Sassi zu Aquila und die prächtige Façade der vor den Thoren dieser Stadt gelegenen Klosterkirche S. Maria di Collemaggio ¹⁾ Beispiele geben. Auch hier ist die Anordnung sehr einfach; oben rechtwinklig geschlossen ist die ziemlich bedeutende Wandfläche ausser den drei rundbogigen Portalen nur durch ebenso viele Rundfenster und zwei horizontale Gesimse belebt. Aber die sehr schönen Verhältnisse und die eigenthümliche Stellung dieser Theile,

Fig. 106.



S. Pietro dei Sassi in Aquila.

¹⁾ A. a. O. II. 73, Taf. 62.

die reiche und feine Ausführung aller Details, besonders der Seitenportale mit dem dreifachen Farbenwechsel flacher Pilaster und gewundener Rundsäulen, und endlich die Auslegung der übrigen Wand mit Mustern von weissem und rothem Marmor machen das Ganze sehr reizend und prächtig. Das Hauptportal hat ganz ähnlich wie das der Kirche zu Vicovaro im römischen Gebirge in einer nur der italienischen Gothik des XIV. Jahrhunderts möglichen Verbindung an den vertieften Seitenwänden zwei Reihen mit Spitzgiebeln gedeckter Bildnischen bei einer reichen halbkreisförmigen Bogengliederung der Portalhalle.

Im Süden von Neapel fand der fremde Styl noch weniger Eingang. Das einzige mir hier bekannte Beispiel eines solchen Versuches ist die Kirche S. Caterina in dem Städtchen S. Pietro in Galatina auf der Halbinsel von Otranto, welche Raymond de Baux aus einem französischen, aber mit Carl von Anjou hierher gekommenen Geschlechte in diesem ihm zu Lehn gegebenen Orte und zwar als Kirche der Lateiner in einer von

Fig. 107.



Vom Portale in S. Caterina zu S. Pietro.

Griechen bewohnten Gegend um 1355 gründete. Die ursprüngliche Anlage bestand höchst wahrscheinlich nur aus einem einschiffigen, durch drei quadrate Gewölbefelder und einen rechtwinkligen Chor gebildeten kirchlichen Raume zwischen zwei dunklen und niedrigen zur Aufnahme von Särgen bestimmten Hallen, an die man aber später breitere Nebenschiffe anbaute und so dem Ganzen eine sonderbare fünfschiffige Gestalt gab¹⁾.

¹⁾ A. a. O. I. 274 und Taf. 46 und 47. Der Umstand, dass die Schiffe nicht durch blosse Pfeiler, sondern durch vollständige, von einzelnen spitzbogigen Oeffnungen

Jener ältere Theil, das jetzige Mittelschiff, ist nun von guter französischer Gothik, mit wohlgegliederten, von je drei Diensten besetzten Pfeilern Kreuzgewölben mit Rippen und spitzbogigen Fenstern; auch stehen auf jenen niedrigen Nebenhallen achteckige Säulen, welche, durch Balken mit dem Oberschiff verbunden, eine schwache Andeutung eines Strebessystems geben. Allein schon im Innern sind die Ornamente, selbst der Kapitäle, ganz im einheimischen Style aus Palmetten und anderen antiken Motiven gebildet und an der Façade verschwindet nun gar jede Spur des Gothischen; sie erscheint als eine einfache Wand mit dem Rundbogenfries an dem flachen Dache, der Fensterrose und einem überaus schlanken, rundbogigen, von flachen, ununterbrochen herumlaufenden Ornamentstreifen eingerahmten und von zwei auf Löwen ruhenden Säulen flankirten Portale. Es sind im Wesentlichen dieselben, allerdings auch hier noch sehr anmuthigen Formen, welche in diesen Gegenden schon vor zweihundert Jahren angewendet waren.

Neben den eigentlichen Bauwerken, deren Uebersicht hiemit geschlossen ist, verdienen aber auch noch die verwandten kleineren decorativen Werke, Kanzeln, Osterleuchter, Tabernakel u. s. f., da sie in dieser Gegend sehr zahlreich und zum Theil von grosser Schönheit sind, eine besondere Betrachtung.

Auch hier unterscheiden sich die Provinzen und zwar sonderbarer Weise so, dass der Werth dieser Zierwerke im umgekehrten Verhältnisse zu der architektonischen Productionskraft steht. In jenen östlichen Gegenden, wo wir eine Bauschule von einer gewissen Originalität antreffen, gehören die Werke dieser Art meist noch dem XI. Jahrhundert an und haben einen strengen und alterthümlichen Charakter. Die Bischofsstühle in S. Sabino zu Canosa, S. Niccolò zu Bari und in der Grottenkirche zu Monte S. Angelo¹⁾ ruhen auf Elephanten, gedrückten menschlichen Figuren oder Löwen von strengster gradliniger Form und sind mit geometrischen Ornamenten oder mit jenem Flechtwerk verziert, das schon an den Werken der longobardischen Zeit in Italien so häufig vorkommt. Auch die Tabernakel im Dome und in S. Niccolò in Bari, und selbst die etwas spätere Kanzel in S. Sabino zu Canosa²⁾ haben noch diesen spröden und strengen Styl.

durchbrochene Wände getrennt sind, dann die nur acht Fuss breiten ganz unbeluchteten Nebenhallen und endlich die sonst unerklärliche Gestalt der Façade (werden die im Texte ausgesprochene Hypothese rechtfertigen.

¹⁾ Vgl. a. a. O. I. 58, 241, Taf. 6 und 41, und Perkins, Ital. sculptors Taf. II, No. 1.

²⁾ Schulz, Taf. 9, Fig. 1, und Duc de Luynes, a. a. O. Pl. XI. Ein Capitäl vom Tabernakel in S. Niccolò zu Bari bei Perkins, Ital. sculptors, Taf. I, No. 2.

In den Abruzzen weht schon ein anderer Geist. Die Kanzel in der Klosterkirche S. Maria del lago in Moscufo, laut Inschrift 1159 von einem gewissen Nicodemus gefertigt, ist noch von spröden, aber zugleich phantastischen Formen, mit keck angeordneten Reliefs und vielen zum Theil geheimnissvollen Figuren geschmückt und dabei durchweg bemalt¹⁾. Sehr viel milder sind die beiden, nicht bloss in ihrer Anlage, sondern auch in Einzelheiten verwandten, und vielleicht von derselben Künstlerhand herrührenden Kanzeln in S. Clemente im Pescara und S. Pellino, wahrscheinlich vom Ende des XII. Jahrhunderts²⁾. Jene Figurenfülle ist fortgefallen, das Ganze sehr klar geordnet, und die Ausführung des Blattwerks und der andern, meist nach antiken Motiven componirten Ornamente verständlich und weich. Schon diese Kanzeln, noch mehr aber die Osterleuchter in S. Clemente und in der nicht weit entfernten Cistercienserkirche S. Maria d'Arbona, beide als schlanke Säulen gestaltet mit einem laternenartigen Aufsätze auf ihrem Kapital, erinnern an ähnliche Werke in Rom. Noch stärker ist diese Verwandtschaft in Terra di Lavoro, besonders auch durch die starke Verwendung und die gleichen Muster des musivischen Schmuckes. Man könnte glauben, dass römische Marmorarien, von denen wir ja einen schon am Anfange des XII. Jahrhunderts in Calabrien fanden³⁾, sich über diese näheren Gegenden in grösserer Menge verbreitet hätten. Allein diese würden fern von Rom nicht unterlassen haben, sich als Römer zu bezeichnen und das kommt hier äusserst selten vor⁴⁾, vielmehr nennen die Künstler in den vorhandenen Inschriften entweder einen Ortsnamen aus diesen Provinzen oder gar keinen, wo man dann annehmen muss, dass sie dem Orte der Arbeit selbst angehören. Auch ist der Geschmack in

1) Schulz, a. a. O. II., S. 17. Taf. 53. Perkins, Italian sculptors, Pl. V. No. 1.

2) Bei der von S. Pellino nennt die Inschrift einen in der Zeit von 1168 bis 1200 lebenden Bischof. Schulz, S. 31 und 58, Taf. 57. Verwandt ist das Pulpitum von S. Angelo zu Pianella. II. 22.

3) S. oben S. 75.

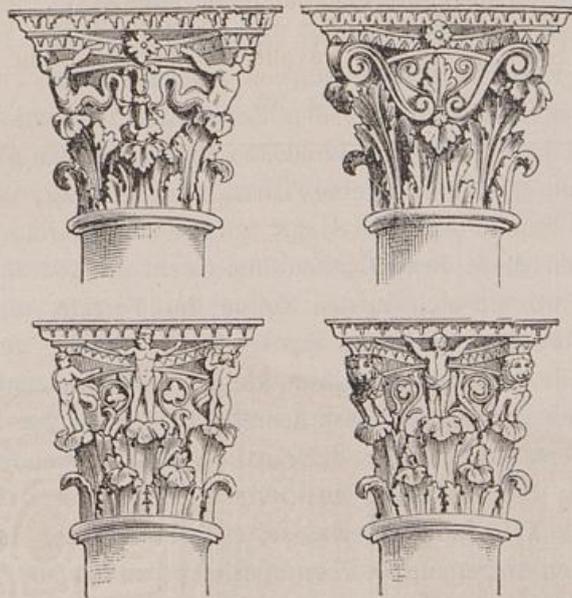
4) In den Abruzzen zweimal; an der Kanzel in Alba fucese vom Anfange des XIII. Jahrh. ein Johannes und Andreas, an der Façade in Terano, doch erst 1332, ein magister Deodatus „de urbe“. Wahrscheinlich ist dieser Meister mit jenem Deodatus identisch, dessen Name sich mehrfach an römischen Denkmälern findet, so am Tabernakel in S. Maria in Cosmedin, am Säulengang im lateranischen Klosterhof (vermuthlich zu dem Grabmal des 1287 verstorbenen Cardinal Guissant gehörig), in der ehemaligen Abtei in S. Giacomo alla Lungara (wo Deodatus sich als Sohn eines Cosmas bezeichnet) und an einem ehemals in der Capella Capizucchi in S. Maria in porticu befindlichen Reliquienbehälter. S. Jordan's Nachtrag zu Crowe und Cavalcaselle, D. A. I, S. 356. In der Terra di Lavoro kommt ein römischer Künstlernamen ein Mal vor an der Kanzel von Fondi um 1180 in der in mehr als einer Beziehung interessanten Inschrift: Tabula marmoreis vitreis distincta lapillis — Doctoris studio sic est erecta Johannis — Romano genito cognomine Nicolao.

diesen Werken, namentlich in der Terra di Lavoro, oft ein feinerer als in den römischen, so dass wir eher an eine zweite verwandte Schule als an Herleitung von der der Cosmaten zu denken haben. In der That ist die selbständige Entstehung einer solchen sehr erklärbar. Das glückliche Campanien, dessen Schönheit seit den Zeiten der Republik die römischen Grossen bestimmt hatte, hier ihre Landsitze anzulegen, war gewissermaassen eine Vorstadt Rom's, und zwar eine Vorstadt des Luxus, welche fast wie die Stadt selbst von Porphyr, Granit und edlen Marmorarten glänzte. Allerdings standen diese Prachtbauten hier nicht so gedrängt wie in den Strassen Rom's, wo sie sich in den Zeiten des Verfalls mit Nothwendigkeit zu Marmorbrüchen auch für auswärtige Nachfrage gestalteten. Sie und mit ihnen die Verwendung ihrer kleinen Trümmerstücke konnten so sehr in Vergessenheit gerathen, dass der Abt Desiderius von Monte Cassino im XI. Jahrhundert, statt sich an diese nahe Quelle zu wenden, Mosaicisten aus Griechenland, Säulenstämme aus Rom kommen liess. Aber nun mit dem Anfange des XII. Jahrhunderts, sei es in Folge der durch diese Byzantiner gegebenen Anregung, sei es überhaupt durch die Besserung der Verhältnisse, wurde man sich hier wie in Rom der Schätze bewusst, welche diese Trümmerstätten bargen, und begann von der Hebung und Verwendung derselben ein Gewerbe zu machen. Daher denn die ähnliche Richtung dieser Gegend, die Beibehaltung des auf der Benutzung alter Fragmente beruhenden Basilikenstyls, der Mangel des architektonischen Interesses, und endlich die Uebung in der jene Trümmer verwerthenden, an antike Motive anknüpfenden musivischen Kunst. Der Ueberrest griechischen Blutes in der Bevölkerung Campaniens machte es erklärbar, dass diese Kunst hier leichtere und anmuthigere Formen annahm als in Rom selbst.

Am reichsten in Leistungen dieser Art ist der Dom von Salerno. Die Mosaiken des Fussbodens und der Chorschranken, obgleich in denselben Motiven von Kreisverschlingungen u. dgl. angeordnet wie die römischen, sind reicher und mannigfaltiger wie diese. Besonders aber verdienen die beiden zufolge der Inschriften ungefähr gleichzeitig um 1175 gestifteten Kanzeln¹⁾ die höchste Beachtung. Sie gehören zu den prachtvollsten Werken dieser Art. Säulen, deren Basen mit Eckblättern in wechselnden Formen besetzt, deren Kapitäle mit freibewegten lebensvollen Akanthusblättern und zarten Figürchen geschmückt sind, tragen, an der einen mit Bögen, an der andern mit Architraven, die Bühne, deren Brüstung in dem reichsten Farbenspiel elegant gebildeter musivischer Verschlingungen glänzt. Auch der Osterleuchter, dessen schlanker Stamm durch zwei Ringe ge-

¹⁾ Die Inschrift der Evangelienseite nennt genau dies Jahr, die der Epistelseite nur als Stifter den von 1153 bis 1181 regierenden Erzbischof. Schulz, II, S. 288 ff.

Fig. 108.



Kanzel-Kapitälé im Dom zu Salerno.

theilt und in jeder der drei Abtheilungen in anderer Weise durch Mosaikstreifen verziert ist, zeigt denselben feinen und edeln Geschmack¹⁾, und musivische Wandbilder, welche zum Theil noch aus der Stiftung Robert Guiscard's, theils aus der Johann's von Procida herkommen, beweisen, dass hier bis in das XIII. Jahrhundert ein Sitz dieser Technik war.

Auch war diese Schule von Salerno längere Zeit hindurch für andere ähnliche Werke maassgebend. Nicht nur die Kanzel im Dome von Caserta vecchia und die Ueberreste einer solchen in Amalfi²⁾, deren Alter wir nicht kennen, sondern auch die wohl erhaltenen Kanzeln in den Domen zu Sessa und zu Ravello, von denen jene um 1260, diese erst 1272 entstanden ist³⁾, zeigen im Wesentlichen dieselben Motive der Anordnung und der musivischen Verzierung, nur freilich diese beiden mit gesteigerter

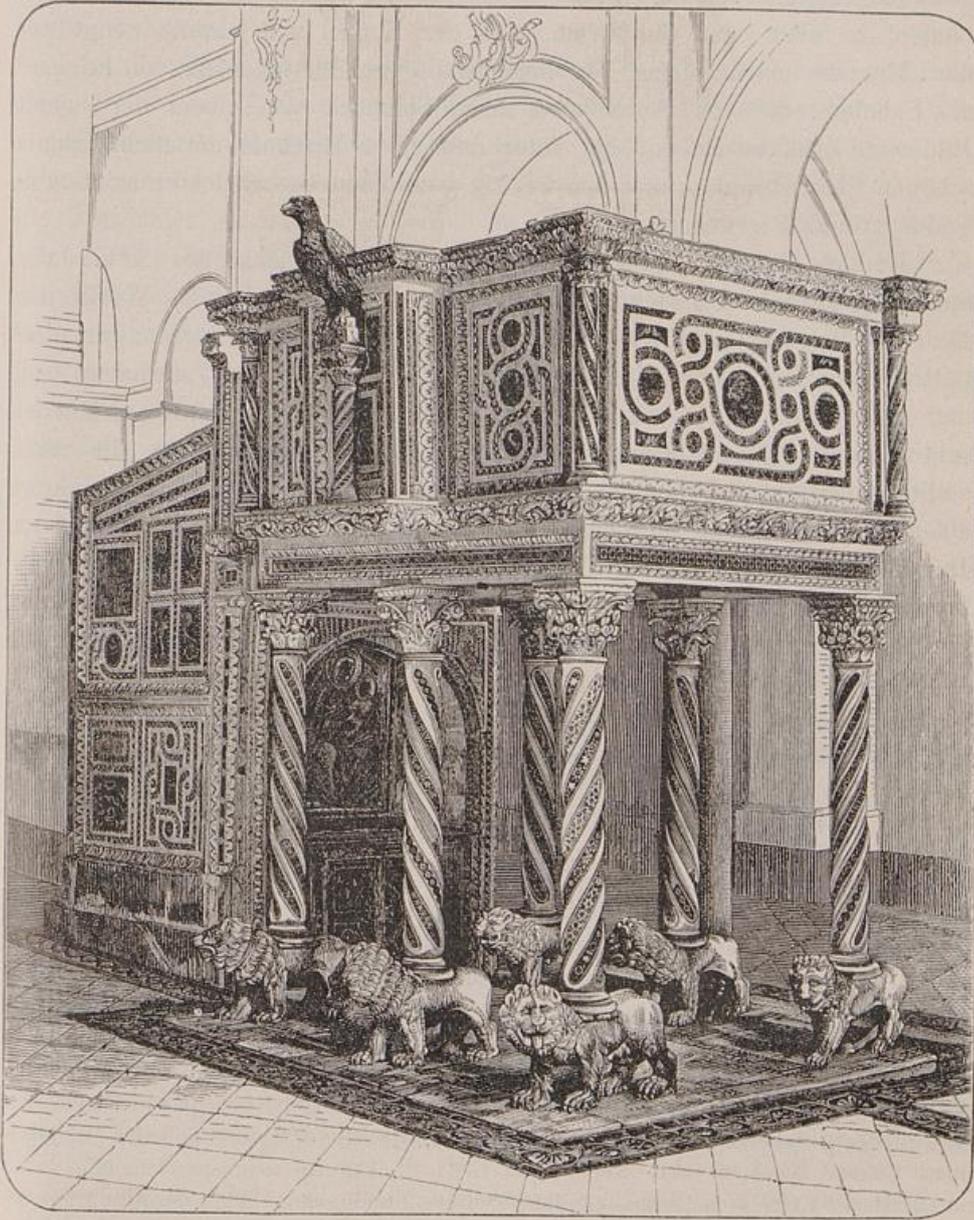
¹⁾ Taf. 69, Fig. 3. Es ist ein auch an anderen Osterleuchtern dieser Gegend sich wiederholendes Motiv, dass die Basis mit kleinen aufwärts kletternden Löwen und der zur Aufnahme der Kerze bestimmte kapitälartige Aufsatz mit kleinen nackten Gestalten, welche seinen Rand tragen, verziert ist.

²⁾ II. 186 und 255. Die (jetzt zerstörte) zu Minuto bei Amalfi (S. 266) und die in S. Giovanni del Toro zu Ravello (S. 274) sind weniger reinen Geschmacks.

³⁾ Die Inschrift an der Kanzel zu Ravello nennt das angegebene Jahr der Stiftung (II. 270), die zu Sessa (S. 147) sagt nur, dass die Arbeit unter dem von 1224 bis 1259 regierenden Bischof angefangen, aber erst unter seinem Nachfolger Johannes († 1283) vollendet sei, von welchem auch die Chorschranken und der Osterleuchter

Pracht und Eleganz der Mosaiken und mit grösserer Freiheit und Leichtigkeit der Sculpturen. Man weiss kaum, welcher von beiden man den Vorzug geben soll, an beiden verrathen die Sculpturen schon einen Einfluss des pisanischen Styls, an der zu Ravello ist das plastische Ornament von

Fig. 109.



Kanzel im Dom zu Ravello.

herrühren. Von diesem Leuchter und der Kanzel zu Sessa geben die prachtvollen Stiche im Schulz'schen Werke Taf. 65—68 eine sehr befriedigende Anschauung. Die

grosser Schönheit: das üppige, naturalistische Blattwerk an der Balustrade, die reichen Blätter- und Blumenkapitäle, die naturwahren Löwen, welche die Säulen tragen, zeugen von der künstlerischen Kraft ihres Urhebers und erinnern uns daran, dass damals auch nach Süditalien die Gothik bereits gedrungen war¹⁾. Alles Architektonische an der Kanzel (besonders die gewundenen, mit reichen musivischen Mustern verzierten Cannelluren der Säulen) ist aber ganz süditalisch. An der Kanzel von Ravello nennt sich der „Magister marmorarius“ Nicolaus, Sohn eines Bartholomäus von Foggia²⁾ als Urheber, die von Sessa wird ihren Schmuck von einem der beiden Bildhauer erhalten haben, die unter demselben Bischofe die nicht minder schönen Chorschranken und den kräftig gebildeten Osterleuchter arbeiteten, Taddeus und Peregrinus.

Endlich besitzen wir dann noch mehrere Kanzeln des XIV. Jahrhunderts, zwei im Dome zu Benevent, von denen die eine das Werk eines Meisters Nicolaus von Monteforte vom Jahre 1311, die andere zwar nicht datirt, aber bei ihrer grossen Aehnlichkeit für gleichzeitig zu halten ist³⁾, und eine in S. Chiara von Neapel, die schwerlich vor 1330 entstanden sein wird⁴⁾. Die Motive sind auch hier im Wesentlichen die alten süditalischen, doch schon an den Kanzeln von Benevent wieder durch einen wenn auch noch schwachen Einfluss des gothischen Styls modificirt. Der musivische Schmuck ist sparsamer angebracht, der plastische vorherrschend, die Brüstung nicht mehr wie früher flach gehalten, sondern durch Vorsprünge, auf denen Statuen unter gothischen Baldachinen stehen,

Kanzel zu Ravello ist bei Chapuy, *moyen âge pittoresque* No. 71, Salazaro, a. a. O. Taf. 20, César Daly, *Revue de l'architecture*, Vol. XIII, Pl. 50—53; Vol. XIV, Pl. 43—46; Vol. XV, Pl. 44—46 abgebildet. — Salazaro, S. 49 n. 4, rühmt eine Kanzel im Dome zu Diano, welche inschriftlich von einem Magister Melchior im Jahre 1271 verfertigt sei.

¹⁾ Vgl. Lübke, in den *Mittheil. d. k. k. Centralcommission* V (1860) S. 226, und Dobbert, *Ueber den Styl Niccolò Pisano's* S. 15 ff. und 73. Von der Figurenplastik an der Kanzel zu Ravello wird weiter unten gehandelt werden.

²⁾ Vgl. Schulz I. 208. Vielleicht ist dieser Bartholomäus von Foggia mit dem Meister gleichen Namens identisch, welcher für Friedrich II. an seinem Schlosse zu Foggia arbeitete. Lübke, a. a. O. S. 227 n. 1, wirft die Frage hin, ob dieser Meister nicht wiederum identisch sei mit jenem Fuccio, von welchem Vasari im Leben Niccolò Pisano's berichtet, er sei mit Kaiser Friedrich II. nach Neapel gezogen und habe dort wie in der Umgegend viele Werke ausgeführt. Dieselbe Vermuthung wird von Herman Grimm (*Künstler und Kunstwerke* I, 64 ff., 113 ff.) ausgesprochen und weiter ausgeführt. Es fehlt indessen an allen Beweisen für dieselbe. Vgl. darüber Schnaase, in v. Lützow's *Zeitschr. f. b. K. V.* S. 103.

³⁾ Die eine ist bei Schulz auf Tafel 81 in grösserem, die andere II. S. 324 in kleinerem Maasstabe in Holzschnitt gegeben.

⁴⁾ A. a. O. III. 65.

regelmässig und den Säulen entsprechend gegliedert, und endlich ist an den Statuen der Einfluss der pisaner Schule hier unverkennbar. Noch mehr entfernt sich die Kanzel von S. Chiara von der älteren Tradition, indem sie fast nur mit plastischem Schmuck ohne farbige Zuthat ausgestattet ist, und in ihrer Einfachheit hier fast fremdartig erscheint. Die Sculpturen sind weiss auf dunklem Grunde, wie es hier auch an den Grabmälern häufig vorkommt.

In der That gewann um diese Zeit, bald nach 1320, der gothische Styl, der in der Architektur an der allgemeinen Gleichgültigkeit so völlig abgeglitten war, in der decorativen Kunst einen bleibenden Einfluss, und zwar durch die Grabmonumente der königlichen Familie. Bisher waren die Mitglieder derselben entweder in Frankreich oder wenn in Neapel sehr einfach bestattet worden¹⁾; erst um diese Zeit begann man ihnen in den Kirchen der Hauptstadt prachtvollere Denkmäler zu setzen, und zwar in einer gothischen Form, die nun so beliebt wurde, dass man sie allgemein und selbst bei jenen früher Bestatteten anwendete. Es ist nicht zu bezweifeln, dass dabei das französische Blut der Anjou's mitsprach und ihnen die Anwendung dieses aus ihrer Heimath hervorgegangenen Styles empfahl; allein zugleich war es gewissermaassen ein Compromiss, das mit ihrer eigenen Acclimatisation in Italien zusammenhing; denn die Gothik, die hier zur Anwendung kam, war nun nicht mehr die französische, sondern die in Oberitalien umgestaltete. Die Anordnung dieser Grabmäler ist mit geringen Abweichungen immer dieselbe. Säulen, die zuweilen auf Löwen stehen und fast immer durch in weite Gewänder gekleidete und mit grossen Flügeln versehene Statuen von Tugenden verdeckt sind, tragen den Sarkophag, auf welchem der Verstorbene oben ruht, an der Vorderseite aber lebend, gewöhnlich mit seinen Verwandten, dargestellt ist. Dieser Sarkophagbau ist dann von zwei schweren, meist musivisch geschmückten gothischen Pilastern begleitet, welche einen hohen Spitzbogen und Spitzgiebel tragen und oft neben denselben Fialen bilden. Zu Häupten und Füssen des auf dem Sarkophage liegenden Verstorbenen heben stehende Engel die Vorhänge empor und zeigen so innerhalb jenes Bogens eine weitere gemalte oder plastische Darstellung, gewöhnlich die thronende Jungfrau mit dem Kinde, welcher der vor ihr knieende Verstorbene von seinen Schutzheiligen empfohlen wird. Am Giebel ist häufig noch ein Medaillon, etwa des segnenden Christus, auf der Spitze desselben zuweilen noch eine Statue angebracht.

¹⁾ Carl II. († 1309) war in Frankreich begraben, Carl I. († 1285) zwar im Dome zu Neapel, aber entweder ohne Denkmal oder doch mit einem sehr unscheinbaren, da er und mehrere andere dort bestattete Mitglieder seines Hauses erst 1333 solche Denkmäler erhielten (a. a. O. III. 24), die dann später von anderen Einrichtungen der Localität wieder verdrängt sind.

Die ganze Anordnung ist also derjenigen, welche seit den Tagen Arnolfo's von den toscanischen Meistern angewendet war, nahe verwandt, nur reicher und schwerfälliger. Die Tugenden als Träger des Sarkophags, die Reliefs oder Statuetten an der Seitenfläche desselben, die bei den Toscanern durch das Leintuch bedeckt oder mit einfachen Rosetten geschmückt war, sind hinzugekommen, die Pfeiler stärker gebildet, das Ganze ist mit Mosaiken, Vergoldung und farbiger Bemalung reicher ausgestattet. Aber das ganze Gerüst der toscanischen Anordnung ist beibehalten und liegt zum Grunde. Auch erklärt sich diese Uebereinstimmung sehr leicht, da, wie wir jetzt aus den Urkunden erfahren, die frühesten und prachtvollsten dieser Denkmäler von toscanischen Meistern gefertigt sind. Das der Königin Maria († 1323) in der Kirche S. Maria Donna Regina wurde von dem schon früher erwähnten Meister Dinus oder Tinus von Siena in Gemeinschaft mit einem Neapolitaner, Meister Gallardus, und das überaus prachtvolle des edeln Königs Robert († 1343) in S. Chiara von zwei uns sonst unbekanntem florentiner Meistern, Sancius und Johannes¹⁾ errichtet. Schon jenes hat im Wesentlichen die beschriebene Anordnung, aber doch auch Anklänge an den Styl der Cosmaten, was mit dem urkundlich bekannten Umstände zusammenhängen mag, dass Gallardus nach Rom geschickt wurde, um Marmor zu kaufen²⁾. Doch ist auch das Monument der in demselben Jahre verstorbenen Catharina, Gemahlin des Herzogs von Calabrien, in S. Lorenzo maggiore noch mit solchen römischen Elementen gemischt; das toscanische Vorbild war für den hiesigen Geschmack zu einfach und man schwankte noch, wie man es prachtvoller machen könne. Aber bald fand man das passende System, welches an dem Grabmal des Herzogs Carl von Calabrien († 1328)³⁾ schon völlig ausgebildet, und an dem König Robert's, beide in S. Chiara, nur mit ungewöhnlichem Statuenschmuck wiederholt ist. Der König ist nämlich über

¹⁾ Schulz hat geschwankt, ob der in der Urkunde undeutlich geschriebene Name Sancius oder Pancius zu lesen sei und in seinem Texte (III. 72) die letzte Lesart angenommen. Dr. Strehlke (IV. S. 172) erklärt sich dagegen für den Namen Sancius als den gewöhnlicheren. Nach Catalani, *Le chiese di Napoli*, hiess der Künstler Baccio. H. Lücke, in *Jul. Meyer's Allgem. Künstler-Lexikon*, II, S. 507. Die Arbeit des Denkmals wurde, wie die Urkunde ergiebt, gleich nach dem Tode des Königs in Angriff genommen. *Abbild. in: Napoli e sue vicinanze*, zu I, 365. Perkins, *Ital. sculptors*, Taf. 9, No. 3 u. 4.

²⁾ Schulz, III. 57. Abbildung des Monuments bei Cicognara tab. 40. Vielleicht spricht Petrarca in seiner Ermahnung an Cola di Rienzi von diesem Falle, da er ausdrücklich beklagt, dass zu seiner Zeit Säulen aus römischen Monumenten nach Neapel verkauft seien.

³⁾ Auch dieses bei Cicognara, tab. 40.

dem Sarkophage, auf welchem seine liegende Gestalt die Kutte der Franciscaner trägt, noch einmal und zwar in Lebensgrösse sitzend und im königlichen Gewande dargestellt¹⁾. Von nun an wurde diese Anordnung für die Gräber des königlichen Hauses und zugleich auch für die des hohen Adels und der Kirchenfürsten die hergebrachte. Die älteren Kirchen Neapels, S. Domenico, S. Lorenzo, S. Chiara, der Dom u. a. sind angefüllt damit, und auch ausserhalb der Hauptstadt, im Dome von Salerno, in der Klosterkirche Montevergine bis zu der entfernten Kirche zu S. Pietro in Galatina finden sie sich. Ja man gewöhnte sich so sehr an diese Form, dass sie selbst in den Beginn der Renaissance überging.

Die Gothik in diesen Monumenten war, wie gesagt, von Anfang an die breitere, toscanische und zwar in noch breiterer und schwererer Behandlung. Aber gerade dadurch trat sie den Neapolitanern näher, so dass sie sich gegen das Ende des Jahrhunderts mehr an sie gewöhnt hatten und nun auch versuchten, sie an grösseren architektonischen Aufgaben in einer ihrer Sinnesart zusagenden Weise anzuwenden. Dies geschah namentlich durch einen Meister, der im Anfange des XV. Jahrhunderts in grossem Ansehen gestanden zu haben scheint, durch den Abt (denn so nennt er sich stets in seinen wortreichen Inschriften) Antonio Bamboccio de Piperno, der, schon 1351 geboren, zwar nicht Architekt, sondern Maler und Bildhauer war²⁾, aber ausser mehreren Grabmälern, die wir von ihm besitzen, auch zweimal mit der mehr architektonischen Aufgabe der Herstellung prachtvoller Portale beauftragt wurde. Beide, das des Domes

¹⁾ Abbildung bei Agincourt, tab. 30.

²⁾ Dies alles wissen wir aus seiner Inschrift auf dem in S. Lorenzo befindlichen, erst 1421 vollendeten Grabmale des Admirals Ludovico Aldemorisus: Abbas Antonius Bambocius de Piperno pictor et in omni lapide ac metallorum (sic!) sculptor anno septuagenario aetatis fecit (Schulz III. 40). Die beiden im Texte genannten Portale haben zwar keine Inschrift seines Namens, wohl aber steht bei beiden die Entstehungszeit inschriftlich fest. Als Urheber des Portals der Kathedrale nennt sich der redselige Abt selbst an dem Grabmale des Antonio de Penna, Geheimschreibers des Königs Ladislaus von Ungarn, in der Kapelle Sta Trinità in S. Chiara („me fecit et portam majorem katedralem Neapolis“). A. a. O. S. 21. Die Abbildung dieses Portals S. 19. Das von S. Giovanni a Pappacoda ist nur eine reichere Copie des ersten, so dass wir, da der Meister damals noch lebte, an seiner Urheberschaft nicht zweifeln können. Vgl. die schöne Abbildung auf Taf. 75. — Von demselben Künstler ist auch das Grabmal der Königin Margaretha († 1412), früher im Kloster S. Francesco, nach der Aufhebung desselben im Dome zu Salerno, noch in der hergebrachten Form mit einem Spitzgiebel und Engeln, welche den Vorhang zurückschlagen, II. 295. Er hat dieses Grabmal durch einen Alesius Duicus (Dominicus?) ausführen lassen. Unger, in Jul. Meyer's Allgem. Künstler-Lexikon II, 502, 503.

von Neapel von 1407 und das der kleinen Kirche S. Giovanni a Pappacoda von 1415 sind einander sehr ähnlich. Die zum Grunde liegende Anordnung ist eine ziemlich regelmässige; eine Thür mit gradem Sturze, spitzem Bogenfeld und hohem Spitzgiebel, in mässiger Vertiefung von schlanken Säulchen, und endlich von vorspringenden, auf Löwen ruhenden Säulen flankirt, von deren Kapitälern Fialen aufsteigen. Diese einfache und wohlbekanntere Anlage ist dann aber durch die Häufung von Bildwerk und üppigen Details im höchsten Grade überladen. Das Bogenfeld enthält zwar nur eine Statuengruppe, die Jungfrau mit dem Kinde und zwei Heiligen. Aber die Archivolte ist schon mit schwebenden Engeln verziert, dann der Spitzgiebel um ein in seiner Mitte befindliches vertieftes Medaillon, das am Dome die Krönung Mariae, an S. Giovanni den segnenden Christus enthält, mit dicht gedrängten Engelsgruppen gefüllt; die Fialen bestehen ganz aus Bildnischen, welche besonders in den oberen Theilen fast ohne Zusammenhang sind und endlich hebt sich aus der üppig gestalteten Giebelblume noch ein Säulchen, das hoch oben die Gestalt des Erzengels Michael in bedeutender Dimension trägt. Am Dome ist diese Anordnung noch mässig, aber offenbar hat ihr Reichthum dem Meister und seinem Publikum so gefallen, dass er sie nun an S. Giovanni ohne Rücksicht auf die sehr viel kleineren Dimensionen dieser Kirche auf's Höchste gesteigert hat. Die Figuren in den Reliefs sind möglichst gedrängt, das Blattwerk des Giebels ist verdoppelt und von wuchernder Fülle, die Fialen steigen höher hinauf und tragen ebenso wie die Spitze des Giebels oben kämpfende Engel mit hoch erhobenen in die Luft reichenden Flügeln, von denen die des Erzengels auf der Giebelspitze über den horizontalen Schluss der Façade hinausgehen.

So gering der künstlerische Werth dieser Leistungen ist, hatte Meister Bamboccio damit doch den Geschmack seiner Landsleute getroffen. Mit der strengen constructiven Gothik hatten sie sich nicht vertragen können; als sie aber in ihrem Verfall ein Mittel wurde, eine sinnliche Fülle üppiger Formen zu häufen, fand sie Beifall und gab den Anstoss zu der Vorliebe für das Ueberladene und Schwülstige, welche sich hier auch später, der Renaissance gegenüber, wieder geltend machte.

Man könnte glauben, dass der feine Geschmack, welchen die decorativen Werke des XII. und XIII. Jahrhunderts beweisen, auch den darstellenden Künsten zu Gute gekommen sein müsse. Allein dies ist keineswegs der Fall; der stärkere Einfluss der antiken und byzantinischen Kunst bewahrte zwar auch hier vor der äussersten Rohheit,

konnte aber den Mangel des geistigen Interesses und der tieferen Auffassung nicht ersetzen¹⁾.

Am auffallendsten ist dies in der Malerei. Ohne Zweifel hatte die altchristliche Zeit in dieser reichen und an Kunst gewöhnten Gegend auch ausser den berühmten Bauten des Paulinus von Nola viele musivische und malerische Werke hinterlassen, von denen noch jetzt Einiges erhalten ist; ebensowenig konnte es an byzantinischen Vorbildern fehlen, wie schon jene Musaisten, welche der Abt Desiderius von Monte Cassino berief, und die sogleich näher zu erwähnenden ehernen Thüren beweisen, welche von Konstantinopel hierher gelangten. Auch hätte, wenn man dafür empfänglich gewesen wäre, jene immerhin achtbare Schule, welche die sicilischen Kirchen mit Mosaiken schmückte, einen Ausgangspunkt geboten. Allein es fehlte das Bedürfniss, und es scheint nicht, dass diese Vorbilder irgend einen Eindruck machten; man begnügte sich mit gleichgültiger stumpfer Wiederholung der hergebrachten Formen.

Unter den ziemlich zahlreichen Ueberresten des XII. und XIII. Jahrhunderts²⁾ verdienen daher nur wenige besonderer Erwähnung. Ganz vereinzelt, aber höchst eigenthümlich sind die farbigen Mosaiken am Fussboden der Dome zu Otranto und Brindisi, jene von einem Presbyter Pantaleon im J. 1163 angefangen, diese um 1178 ausgeführt und zwar, bei ihrer grossen Verwandtschaft mit jenen, vielleicht von demselben

¹⁾ Bei Gelegenheit der Frage nach dem Ursprunge von Niccolò Pisano's Styl ist, wie wir oben S. 292 n. 2, und S. 294, 295 sahen, von mehreren Forschern ein grosses Gewicht auf die süditalische Kunst gelegt worden. Ebenda sowie in eingehender Weise in v. Lütow's Zeitschr. f. b. Kunst V, S. 97 ff. hat der Verfasser dieses Werkes sich im Allgemeinen über den mehr empfangenden als selbständig schaffenden Charakter der süditalischen Kunst ausgesprochen. Einen begeisterten Lobredner hat letztere neuerlich in Salazaro (a. a. O.) gefunden, welcher die ersten Keime der Wiedergeburt einer selbständigen italienischen Kunst in Süditalien bereits im 11. Jahrhundert gefunden haben will. Am schlagendsten wird, wie es uns scheint, diese Auffassung der süditalischen Kunst als einer wesentlich selbständigen durch die stylgetreuen Abbildungen des Salazaro'schen Werkes widerlegt, welche meist einen starken byzantinischen Einfluss zeigen.

²⁾ Eine Aufzählung derselben bei Schulz, III. 147. In dem bisher erschienenen 1. Bande des o. a. Werkes von Salazaro sind u. a. folgende Malereien und Mosaiken beschrieben: Die Wandmalereien in S. Maria Donna Regina zu Neapel (darunter ein jüngstes Gericht) S. 10 und 11; in der Badia bei Majori, S. 12 ff.; in der Kirche S. Annunziata a minuto bei Scala S. 30, 31; in S. Angelo in Formis S. 49 ff. mit den Abbildungen auf Tafel 7, 9, 10, 15; in S. Michele ad Curtim in Capua S. 56; in der Grottenkirche zu Calvi S. 58; in S. Maria di Foro claudio S. 61, mit Abb. auf Taf. 11; in der Krypta von S. Maria del Piano S. 65 nebst Abbildung auf Tafel 12; die Mosaiken in Salerno S. 36, mit Abbildung auf Tafel 22; im Dome zu Capua (früher in S. Giovanni) S. 54.

Künstler. Sie enthalten eine Menge verschiedener Gegenstände, biblische Geschichten, symbolische Figuren, die Monate, dann aber auch Gestalten der ritterlichen Dichtung, König Arthus, den grossen Alexander, in Brindisi auch die Helden des karolingischen Sagenkreises und zwar, ohne Zweifel weil der stiftende Erzbischof ein Franzose war, mit französischen Inschriften. Wie die Zusammenstellung der Gegenstände ist auch die Anordnung höchst phantastisch, indem Bäume, welche auf dem Rücken von Elephanten oder fabelhaften Thieren aufsteigen, die Scheidung der verschiedenen Compositionen bewirken. Die Zeichnung ist leicht, unbestimmt weit entfernt von byzantinischer Starrheit, eher den abendländischen Miniaturen ähnlich, was grade in dieser noch bis ins XVI. Jahrhundert griechisch redenden Gegend besonders auffallend und nur durch fremden Einfluss zu erklären ist.

In der Terra di Lavoro und in den Abruzzen sind Wandgemälde häufiger. Die in den Katakomben von Castellamare und Neapel¹⁾ sind dadurch von Interesse, dass sie die lange Bewahrung antiker Technik beweisen. Manche Gestalten, welche ihren Inschriften zufolge aus dem XII. und XIII. Jahrhundert stammen, zeigen noch den braunrothen Farbenton altchristlicher Malereien, während an anderen Orten gleichzeitige Gemälde mehr byzantinische Anklänge haben. Die bedeutendsten derselben befinden sich in der Kirche S. Angelo in Formis bei Capua. Die im Innern (in der Apsis Christus thronend zwischen den Evangelistenzeichen, darunter die drei Erzengel und zwei neuere Heilige, an den Seitenwänden Propheten und Könige des alten Testaments und die evangelische Geschichte, in Westen ein figurenreiches jüngstes Gericht) lassen in den Hauptgestalten noch den Mosaikentypus, bei anderen Figuren aber in Tracht und Bewegungen byzantinischen Einfluss erkennen. An den Malereien der Vorhalle kommen sogar griechische Inschriften vor²⁾. Die meisten andern Wandgemälde, in der Grottenkirche zu Calvi, in S. Maria delle Grotte bei Fossa, in der Unterkirche von S. Giovanni in Venere, in der Hauptapsis der Kirche der Abtei S. Maria in Iago zu Moscufo und in der Capella Minutoli im Dome von Neapel³⁾, sind ebenfalls byzantinisirend, aber roh und sorglos. Das XIII. Jahrhundert brachte keine Besserung; byzantinisirende Madonnen sind nicht selten, aber die bedeutendste der-

¹⁾ Abbildungen von Wandmalereien in den Katakomben von Neapel bei Salazaro, Taf. 1, 2, 4; in dem Coemeterium der Badia bei Majori Taf. 5; eines altchristlichen Mosaikbildes in Alt-Capua auf Taf. 3.

²⁾ Schulz II. 170 ff., Taf. 71. Vgl. Crowe und Cavalcaselle D. A. I. 56 ff.

³⁾ Schulz, II. 17, 46, 78, 155, 224. III. 30. Die Abbildung eines Wandgemäldes in S. Giovanni in Venere, bei Salazaro Taf. 18.

selben, die musivische in der Capella S. M. del principio im Dome zu Neapel, obgleich sie nach den gothischen Formen ihres Thrones schon aus der Spätzeit des XIII. Jahrhunderts sein muss, bleibt weit hinter den Madonnen des Cimabue und selbst des Guido von Siena zurück¹⁾. Das Mosaik in der linken Apsis des Domes von Salerno, welches von dem bekannten Johann von Procida, also natürlich vor 1282, gestiftet, ihn vor dem Throne des h. Matthäus knieend darstellt, ist nicht gerade byzantinisirend, sondern mehr den einfacheren Formen des plastischen Styles ähnlich, aber nichts weniger wie bedeutend²⁾.

Einen etwas erfreulicheren Anblick gewährt die Sculptur im XII. Jahrhundert, indem sie in verschiedenen Beziehungen sich die Vorgänge byzantinischer Technik anzueignen und mit geistiger Freiheit der einheimischen Auffassung dienstbar zu machen wusste. Zunächst sehen wir dies an den Steinmetzen der östlichen und südlichen Provinzen. Die griechische Kunst hatte sich der plastischen Darstellung menschlicher Gestalten so sehr entwöhnt, dass sie selbst an den Gebäuden sie völlig vermied und sich auf die saubere und elegante Ausführung der hergebrachten conventionellen Ornamentmotive beschränkte. Die italischen Steinarbeiter der bezeichneten Gegenden hatten von ihnen diese allerdings etwas trockene Schärfe und Präcision des Meissels erlernt, verwendeten sie aber sofort auch zur Darstellung von Gestalten, wenn auch nur innerhalb der architektonischen Schranken, indem sie theils einzelne menschliche oder phantastische Figuren an passenden Stellen des Blatt- und Rankenwerkes anbrachten, theils auch sich in grösseren historischen Reliefs versuchten, bei deren Behandlung sich dann aber die streng geregelte Weise der byzantinischen Kunst geltend machte. Sehr merkwürdig sind in dieser Beziehung die bald nach 1150 entstandenen, in den schmalen Raum der Thürleibung am Hauptportale des Domes zu Trani³⁾ hineincomponirten Darstellungen aus der Geschichte Abrahams und Jacobs. Die Gewänder sind mit conventionellen Falten und Verzierungen bedeckt, die Gesichter

¹⁾ Es sei hier noch auf folgende in Süd-Italien befindliche Madonnenbilder hingewiesen: ein Tafelbild in der Kirche S. Maria del Rosario zu Amalfi, Salazaro S. 18 und Abb. Taf. 17; die Madonna mit dem Christuskinde auf den Armen, zwischen den beiden Johannes, ein Mosaikbild, welches aus S. Giovanni in Capua in die Kathedrale daselbst versetzt worden, (nach Salazaro S. 54 n. 4. befindet sich ein ähnliches Mosaikbild in Aquino); das Madonnenbild im Kloster Monte Vergine bei Avellino, mit welchem der Name des Meisters Montanus von Arezzo in etwas zweifelhafte Verbindung gebracht wird. Schulz II. 338, Crowe und Cavalcaselle D. A. I, 159.

²⁾ Schulz, II. 292 und Taf. 82. Einige Miniaturen aus dieser Gegend, welche Agincourt Peint. Taf. 53, 54, 68, 69 mittheilt, lassen ebenso wie die des Petrus ab Eboli (oben S. 245) nur den Mangel einer festen Richtung erkennen.

³⁾ Schulz, Taf. 19 und I. 109.

eckig und starr, aber die Bewegungen z. B. bei dem nächtlichen Ringen des Patriarchen mit dem Engel lebendig und energisch, der Ausdruck des Schlafes bei dem Traume der Himmelsleiter sehr wohl verständlich und

Fig. 110.



Der Prophet Zacharias an
S. Giovanni in Venere.

nicht ohne Poesie, und die Arbeit macht den Eindruck des Wohlgeordneten und Geregelten. Die kleineren Figuren in dem Rankengeflechte am Portal sind sogar sehr geschickt und anmuthig gebildet.

Auch die Sculpturen in den Abruzzen haben noch einen Anklang jener Strenge, jedoch in Verbindung mit einer derberen und mehr phantastischen Auffassung. So die Gestalten und Reliefs an der Kanzel in S. Maria del lago zu Moscufo (1159) und selbst die kurzen und plumpen Figuren am Portal von S. Clemente in Pescara (um 1180), während die allerdings schon dem XIII. Jahrhundert angehörigen Reliefs neben dem Portale von S. Giovanni in Venere eine tiefere Ausbildung des byzantinischen Elements und der eigenen Empfindung zeigen¹⁾.

Dieselbe Rührigkeit und Freiheit der Auffassung bemerken wir dann an einer speciellen Kunstgattung, über deren Geschichte wir glücklicherweise ziemlich gut unterrichtet sind, an den ehernen Thüren. Ohne Zweifel war die Technik des Erzgusses hier ebenso wie in Rom ganz vergessen, als in der zweiten Hälfte des XI. Jahrhunderts, und zwar im Laufe von kaum zwanzig Jahren, sieben Kirchen und zwar in sehr verschiedenen Theilen des Landes mit solchen für sie in Konstantinopel gegossenen Prachtwerken geschmückt wurden. Merkwürdigerweise waren fünf derselben, die des Domes von Amalfi (vor 1066), der Klosterkirche von Monte Cassino (1066), von St. Paul bei Rom (1076), der Wallfahrtskirche zu Monte S. Angelo auf dem Berge Gargano (1076) und endlich der Kirche S. Salvatore zu Atrani bei Amalfi (1087), ganz oder theilweise Stiftungen verschiedener Mitglieder einer und derselben reichen Familie, nämlich der Pantaleonen zu Amalfi, und nur die ähnlichen Thüren der Martinskirche von Monte Cassino und des Domes zu Salerno (1084) wurden von anderen Personen, jene von dem uns schon als Gönner byzantinischer Kunst bekannten Abt

¹⁾ Taf. 53, 55 und 56, 59 geben Abbildungen dieser verschiedenen Bildwerke. Vgl. auch Perkins, a. a. O. Taf. III, No. 1, Taf. V, No. 1.

Desiderius, diese durch Robert Guiscard gestiftet. Wenn aber auch von wenigen Personen ausgehend, wirkten diese Stiftungen so anregend auf die einheimische Kunst, dass sie die fremden Leistungen nicht bloss nachzuahmen suchte, sondern sie überbot. Die Behandlungsweise war an allen jenen byzantinischen Thüren dieselbe; sie bestanden aus einzelnen glatten Feldern, welche in eingegrabener, theils mit Silber, theils mit farbigen Stoffen gefüllter Zeichnung bald bloss Inschriften oder Symbole, namentlich ein oft wiederkehrendes ornamentirtes Kreuz, bald figürliche Darstellungen enthielten, und durch mehr oder weniger ornamentirte horizontal und vertical sich kreuzende Bänder verbunden waren. Bei den meisten der genannten Thüren sind die Inschriften und Symbole ausschliesslich oder doch in überwiegender Zahl angewendet, nur die von S. Paul in Rom und von Monte S. Angelo waren sehr reich mit figürlichen Darstellungen geschmückt. Aber alles nur in flachem Niello; die byzantinische Kunst hatte sich seit dem Bilderstreite des Reliefs völlig entwöhnt und dachte auch beim Erzgusse nur an Zeichnung¹⁾.

Die italienischen Meister, die nun seit dem Anfange des XII. Jahrhunderts sich in dieser Technik versuchten, gingen sehr bald über diese Grenze hinaus. Zwar sind an den frühesten dieser Thüren, an der, welche ein Meister Roger aus Amalfi für die Grabkapelle Boemunds in Canosa bald nach 1111, und an den beiden Thüren des Domes zu Troja, welche Oderisius aus Benevent in den Jahren 1119 und 1127 goss²⁾, die Darstellungen heiliger Gestalten noch in byzantinischer Zeichnung und in Niello gegeben. Aber schon jener fügte mehrere Medaillons theils mit sehr zierlichen, durch Vögel und andere Thiere belebten Bandverschlingungen, theils mit maurischen Verzierungen hinzu, und dieser wusste seiner Thüre durch die Gliederung der einrahmenden Stäbe und durch die in grosser Zahl angebrachten kräftig hervorragenden Löwenköpfe und Drachen einen plastischen Charakter zu geben, der sie scharf von jener flachen griechischen Arbeit unterscheidet. Bei dieser Sicherheit des Formens ist es begreiflich, dass man nun auch die heiligen Gegenstände, so wie man es in der Steinsculptur gewohnt war, in vollem Relief zu haben wünschte. Wann dies zuerst geschehen, wissen wir nicht, wohl finden wir nun, allerdings etwa

¹⁾ Eine eingehendere Schilderung aller dieser in Konstantinopel gegossenen Thüren wurde Band III, S. 266 ff. gegeben, wo sich auch die literarischen Nachweise über diesen Kunstzweig finden. Von einigen der im Texte besprochenen in Süditalien gefertigten Thüren ist auch bereits früher (Bd. IV, S. 703) kurz gehandelt worden.

²⁾ Die Thüre von Canosa bei Schulz Taf. 10 und Taf. 41 Fig. 1, Details bei Perkins, a. a. O. Taf. 4. Die von Troja in prachtvollen Stichen bei Schulz, Taf. 35, 36, 37. Vgl. I, 60 und 187 ff.

fünfzig Jahre später¹⁾, einen Meister Barisanus zu Trani, der, wie es scheint, für diese Technik berühmt war, indem er drei solcher Thüren, zum Theil von kolossaler Grösse, mit Bildwerk in starkem Relief lieferte, die erste für den Dom seiner Vaterstadt, eine zweite im Jahre 1179 für den von Ravello und die dritte wahrscheinlich noch etwas später für den von Monreale²⁾. Die für die erste dieser Thüren gebrauchten Formen sind auch für die anderen benutzt und dabei, wenn eine grössere Zahl von Feldern erforderlich war, theils mehrmals wiederholt, theils auch durch andere vermehrt. Die Darstellungen bestehen theils in sitzenden Aposteln und Heiligen, theils in Hergängen aus der heiligen Geschichte, dann aber auch in Bogenschützen, kämpfenden Männern und ähnlichen Gestalten zweifelhafter Bedeutung, wie sie auch an der ehernen Pforte am Dome zu Augsburg vorkommen, und endlich ausser den Löwenköpfen mit Ringen noch aus einem sehr schön und phantastisch aus Drachen- und Löwenköpfen componirten Ornamente. Obgleich nun die Darstellung durch die Anwendung des Reliefs sich von der byzantinischen Tradition entfernt hat, ist diese im Style der Zeichnung, besonders an den heiligen Gestalten, noch völlig erhalten; ihre greisenhaften Gesichtszüge und conventionellen Gewandfalten erinnern an gewöhnliche griechische Gemälde und die Darstellungen der Kreuzabnahme und Auferstehung haben sogar griechische Beischriften. Im Ornamente bewegt sich der Meister dagegen ganz frei und die vielen Ornamentstreifen, welche, mit Rankengeflechten und eingefügten Figürchen bedeckt, nicht bloss die Felder trennen, sondern auch noch mit einem diesem Meister eigenthümlichen Reichthume die Thüre als ein Ganzes umrahmen, sind von ausserordentlicher Schönheit.

Bald darauf verlor sich dieser Einfluss des Griechischen noch mehr. Schon an der ungefähr gleichzeitigen ehernen Thüre der Klosterkirche

¹⁾ Dass der Erzguss inzwischen nicht ganz ruhte, ergibt das Datum von 1150, welches sich auf einer, später untergegangenen Thür an der Bartholomäuskirche zu Benevent befand. II. 314, 323.

²⁾ S. bei Schulz I. S. 116 ff. die vergleichende Beschreibung aller drei Thüren und auf Taf. 20 bis 25 zahlreiche vortreffliche Abbildungen aus denselben. Fernere Abbildungen der Thüre zu Trani beim Duc de Luynes, Taf. 13, Details auf Taf. 14; der Thür zu Ravello bei Salazaro, T. 16; eines Theiles derselben bei Perkins, Italian sculptors, T. 7; der Thür zu Monreale bei Gravina, Il duomo di Monreale, T. V. E. u. B. Die Priorität der Thüre von Trani ist dadurch ausser Zweifel gesetzt, dass sie allein oben halbkreisförmig schliesst, während die andern viereckig sind, und dass nun die beiden dieser Rundung angepassten Engelfiguren mit naiver Ergänzung der fehlenden Ecke an den beiden anderen wieder vorkommen. Die Thüre von Monreale dürfte nach der Geschichte dieser Kirche später sein, als die von Ravello, deren Inschrift die Jahreszahl 1179 ergibt. Der Name Barisanus Tranensis findet sich auf den Thüren von Trani und Monreale neben einer knieenden Figur, hier mit dem Zusatze: me fecit. Die Thüre von Ravello hat 54, die beiden anderen enthalten nur 28 Felder.

S. Clemente in Pescara sind die wenigen plastischen Gestalten nichts weniger als byzantinisch, aber freilich auch sehr roh¹⁾. Von sehr viel höherer künstlerischer Bedeutung ist dann aber die Thüre des Domes zu Benevent²⁾, die kolossalste dieser ganzen Reihe, indem sie aus 72 Feldern besteht. Ein Theil derselben enthält die Gestalten der dieser Metropole untergebenen Diöcesanbischöfe, 43 aber erzählen in figurenreichen Darstellungen die Geschichte Christi. Hier ist denn nun jeder unmittelbare Einfluss des Byzantinischen überwunden. Die Figuren haben statt der gestreckten eher kurze Verhältnisse, statt der künstlich gefältelten plumpe schwer herabfallende Gewänder, statt der feierlichen conventionellen Haltung naive und lebendige, freilich oft sehr ungeschickt dargestellte Bewegungen, die häufig zwischen der Vorder- und Seitenansicht schwanken, aber doch überall den beabsichtigten Ausdruck verständlich geben. Die Compositionen endlich sind im Wesentlichen durchaus neu und originell und nicht ohne Verdienst. Weder der Namen des Künstlers, noch das Entstehungsjahr sind uns überliefert, indessen wird die Arbeit nach dem Style und nach ihrer Verschiedenheit von der des Barisanus nicht lange vor den Beginn des XIII. Jahrhunderts fallen.

Dies ist das letzte Beispiel des einheimischen Betriebes dieser Technik; er bildet eine Episode in dem kunstgeschichtlichen Verlaufe, die freilich eine gewisse Energie und Geschicklichkeit, aber keineswegs ein tieferes künstlerisches Bedürfniss verräth. Und so blieb es dann auch im XIII. Jahrhundert. Die in Holz geschnitzte Thüre an der Kirche zu Alba Fucese in den Abruzzen interessirt uns dadurch, dass sie nächst der Thüre von S. Sabina in Rom das einzige umfangreiche Werk dieser Art in Italien ist; aber die Arbeit an den daran befindlichen Reliefs ist so roh, dass sie kaum den Inhalt erkennen lässt und wenig Anhaltspunkte zur chronologischen Bestimmung giebt. Mit grösserer Sicherheit können wir dem XIII. Jahrhundert eine viereckige Säule von weissem Marmor im Hofe des Domes von Gaëta zuschreiben, welche auf jeder Seite mit zwölf Reliefs theils aus der Geschichte Christi, theils aus der des h. Erasmus

¹⁾ Vgl. Schulz, Taf. 55 u. Bd. II. S. 29 a. a. O. Von den andern nicht mit Figuren geschmückten Feldern enthalten einige ein sehr formloses, aus Kreislinien gebildetes eingegrabenes Ornament, die andern aber die gleichförmig wiederkehrende, aber immer mit einem andern Ortsnamen benannte Zeichnung eines Castells. Es sind die Besitzthümer des Klosters, welche man in dieser naiven Weise hier inventarisirt und als solche öffentlich in Anspruch genommen hat. Schon die byzantinische Thüre zu Monte Cassino enthielt ein solches Güterverzeichniss.

²⁾ A. a. O. II. 314 ff., Taf. 80 giebt neun Felder der Thüre, welche bei Ciampini Vet. mon. II. 26, de Vita, Thesaurus antiquitatum Beneventarum Roma 1764 und Salazaro, Taf. 19 ganz abgebildet ist.

ausgestattet und mithin ein kostbares Werk ist, das man gewiss nur den besten hier bekannten Arbeitern anvertraut haben wird. Allein die Körperbildung und der Ausdruck der Figuren sind auch hier überaus unvollkommen und ohne Sinn für die geistigen Aufgaben der Kunst¹⁾. Friedrich II., der an allen Künsten den lebendigsten Antheil nahm, stellte auch der Sculptur grössere Aufgaben. Noch jetzt ist im Museum zu Capua der Torso einer überlebensgrossen Statue des Kaisers erhalten, aber er ist bloss von mittelmässiger Arbeit²⁾; die durch Friedrich II. gegebene Anregung hatte eben, wie es scheint, keine weiteren Folgen, die Gestaltenbildung behielt überall, wo die einheimische Kunst sich selbst überlassen blieb, die alte geistlose Weise bei. Noch die reichen Sculpturen, mit welchen König Robert das Portal der Kathedrale von Altamura schmücken liess, sind völlig ausdruckslos, und an dem um 1360 entstandenen Portale von S. Caterina zu S. Pietro in Galatina sind neben den fein ausgeführten antikischen Ornamenten die Gestalten Christi und der Apostel auffallend stumpf und roh, mit kurzen Verhältnissen, breiten Nasen und starr hervorspringenden Augen³⁾.

Diese Schwäche der einheimischen Kunst verursachte dann vom Ende des XIII. Jahrhunderts an die Zuziehung fremder Meister. Die Franzosen, welche die Anjou's begleiteten, waren ohne Zweifel überwiegend Architekten gewesen und jedenfalls erhielten in der Plastik und Malerei die Toscaner sehr bald den Vorzug. Ob Niccolò und Giovanni Pisano hier gewesen, wie Vasari erzählt, mag dahin gestellt bleiben, wohl aber wird Arnolfo, der, wie wir wissen, im Jahre 1277 im Dienste des Königs Karl in Rom beschäftigt war, vorher in Neapel gearbeitet haben, da sich diese Verbindung sonst nicht erklären liesse. Auch beweist der entschieden pisanische Styl der Figuren an den Kanzeln zu Sessa und Ravello schon einen Einfluss dieser Schule. So erinnert namentlich die weibliche Büste über der Thür der Kanzel zu Ravello (Fig. 111) an Niccolò Pisano und seine Schule. Sie ist sehr schön, mit kräftigen, offenen Zügen, von antiker Grossartigkeit, mit dem scharfen Schnitt des Profils und der eigenthümlichen, einfachen Bildung des Mundes, die in dieser Schule wiederkehren⁴⁾. Seit dem An-

¹⁾ Die Thüre von Alba Fucese bei Schulz, Taf. 63, die Säule von Gaëta Taf. 64.

²⁾ Agincourt, *Sculpt.* Taf. 27 No. 4. Das Museum zu Capua besitzt auch noch zwei Köpfe, die zu den nicht mehr existirenden Statuen der kaiserlichen Räte Thaddäus von Sessa und Petrus de Vineis gehört haben sollen, welche einst mit der Statue des Kaisers zusammen aufgestellt waren. V. Lützow's *Zeitschr. f. b. Kunst*, X, Beiblatt, S. 73. Ueber Friedrich's II. Verhältniss zur Kunst vgl. auch ob. S. 291 u. 295.

³⁾ Schulz I, S. 85 und 277.

⁴⁾ Eine vortreffliche Abbildung bei Salazaro Taf. 21. Diese Büste spielt in dem Streit über die Herkunft des Styles Niccolò Pisano's (vgl. oben S. 292 ff. und die

fange des XIV. Jahrhunderts nimmt die Anwesenheit oberitalienischer Künstler bedeutend zu und namentlich hatten sie, wie es scheint, an König Robert einen eifrigen Gönner. Schon 1308, noch als Stellvertreter seines Vaters, bewilligte er dem Maler Pietro Cavallini aus Rom für unbestimmte

Fig. 111.



Büste über der Thür der Kanzel zu Ravello.

Zeit (ad bene placitum) einen Jahrgelalt, nebst einer Entschädigung für Hausmiethe. Im Jahre 1310 ernennt er den Maler Montanus von Arezzo,

dasselbst n. 2. angegebene Literatur) eine bedeutende Rolle. Crowe und Cavalcaselle zogen dieses Werk als ein Hauptbeweisstück für ihre Ansicht von dem süditalischen Ursprung des Styles Niccolò's heran. Sie schlossen aus der nach ihrer Annahme gleichzeitig mit der Kanzel im J. 1272 entstandenen Büste, dass der Urheber derselben die darin wahrgenommene, mit dem Style Niccolò Pisano's verwandte Richtung von früheren süditalischen Meistern überkommen und dass Niccolò aus derselben Quelle geschöpft habe. Nun aber liegt keinerlei Beweis dafür vor, dass die Büste der Kanzel gleichzeitig ist; es ist vielmehr überaus zweifelhaft, ob sie von Anfang an zur Kanzel gehörte und von dem Urheber der letzteren, jenem Nicolaus von Foggia, der sich mit dem J. 1272 in der Inschrift der Kanzel nennt, herrührt. Die Büste steht auf dem Thürbalken ohne irgend eine Bedeckung, ohne organische Verbindung, selbst ohne eine

dem sein Bruder Prinz Philipp schon für ihm geleistete Malereien ein Gütchen geschenkt hatte, die Rechte eines königlichen Hausbedienten (Familiaris). Bald darauf gelang es ihm, Giotto zu einem Aufenthalt in Neapel zu bewegen, der nun im Kloster S. Chiara malte und noch im Jahre 1330 hier beschäftigt war, wo König Robert ihm ebenfalls die Rechte und Ehren seines Hausbedienten beilegte¹⁾. Ungefähr gleichzeitig mit Giotto scheint auch die zweite malerische Grösse Toscana's, Simon Martini, hier gewesen zu sein; auf einem mit seiner vollständigen Namensinschrift: Simon de Senis me pinxit, versehenen, noch jetzt in S. Lorenzo maggiore zu Neapel befindlichen Altargemälde ist das Porträt des Königs Robert, welcher von seinem im Jahre 1316 heilig gesprochenen Bruder Ludwig, Bischof von Toulouse, die Krone empfängt, so zart, individuell und lebensvoll, dass es wohl nur nach der Natur gemalt sein kann²⁾. Ohne Zweifel waren neben diesen Meistern ersten Ranges auch andere toscanische Künstler hier; so scheinen manche in Neapel befindliche Sculpturen, deren Urheber man nicht kennt, z. B. der von neun allegorischen Figuren getragene Osterleuchter in S. Domenico maggiore und die Folge von Reliefs aus dem Leben der h. Catharina am Orgelchor von S. Chiara, welche bei sehr kleinen Dimensionen durch feine Ausarbeitung und Innigkeit anziehen, von toscanischer Hand.

Andeutung an dem Thürgerüste, dass es eine solche Bekrönung erhalten sollte. Es ist geradezu undenkbar, dass der Erbauer der Kanzel sie so beabsichtigt habe, ohne ihre Stellung irgendwie zu motiviren. So ist es denn sehr möglich, selbst wahrscheinlich, dass die Büste ursprünglich zu einem Grabmonumente gehörte und erst später an ihre jetzige Stelle kam. Aber selbst wenn sie der Kanzel gleichzeitig ist, also aus dem J. 1272 stammt, so ist sie immer noch 12 Jahre später entstanden, als die Kanzel zu Pisa, in welcher Niccolò Pisano seine Eigenthümlichkeit in höchster Entwicklung aussprach. Der natürliche Schluss, den man aus einem etwaigen Schulzusammenhange beider Werke ziehen könnte, würde also der sein, dass der Meister des jüngeren von dem des älteren Werkes gelernt haben müsse. Auch hat ein Einfluss der damals bereits berühmten Kunst Niccolò Pisano's auf Süditalien nichts Unwahrscheinliches. Es bedarf ja gar nicht einmal der Annahme, dass der Marmorarius von Foggia selbst in Pisa oder sonst bei dem Pisaner Meister gearbeitet habe. Bei dem Wanderleben der damaligen Kunsthandwerker konnten sich Neigungen und Kunstrichtungen auch ohne unmittelbare Berührung mit ihrem Urheber fortpflanzen. Arnolfo, der, wie wir oben (vgl. auch S. 301) sahen, i. J. 1277 im Dienste des Königs von Neapel stand, war schon im J. 1266 auf der Wanderung. Er kann schon damals im Süden gewesen sein, dass aber bald darauf diese Gegend von toscanischen Künstlern immer wieder aufgesucht wurde, sahen wir bereits oben (S. 552) und wird sogleich im Texte noch weiter ausgeführt werden.

¹⁾ Vgl. über alle diese Bewilligungen die Urkunden bei Schulz Band IV., No. 334, 344, 406. In der letzten Urkunde ergiebt die Bestimmung, dass Giotto zuvor den üblichen Eid leisten solle, dass er noch in Neapel anwesend war. Vol. IV., S. 127 ff. Dass er sich auch noch im J. 1333 daselbst aufhielt, wurde oben S. 357 gezeigt.

²⁾ Vgl. oben S. 429.

Neben diesen fremden Künstlern wird es aber ohne Zweifel auch einheimische gegeben haben, die sich als Schüler an Giotto oder andere toscanische Meister anschlossen und so den Styl derselben hier einheimisch machten. Von solchen mögen vielleicht schon die Fresken der Incoronata¹⁾, dann aber auch die umfangreichen Wandgemälde des XIV. und XV. Jahrhunderts herrühren, welche in der älteren Kirche des Klosters S. Maria Donna Regina zu Neapel aufgedeckt sind. Sie tragen grösstentheils die Zeichen des spätgiottesken Styles, lassen aber keine Inschrift des Malers erkennen. Neuerlich ist aber auch ein neapolitanischer Maler giottesker Schule inschriftlich festgestellt worden, jener Robertus de Oderisio nämlich, von welchem die Kirche S. Francesco d'Assisi zu Eboli eine Kreuzigung besitzt²⁾.

Bei verschiedenen Kunsthistorikern finden wir eine ganze Reihe einheimischer süditalienischer Künstler aufgezählt, unter welche sie die vorhandenen Werke dieser Zeit vertheilen. Schon im XIII. Jahrhundert sollen zwei Brüder, der Bildhauer Pietro und der Maler Tommaso de' Stefani, den Grund zu einer selbständigen Schule gelegt haben, denen dann in der Plastik zwei gleichnamige, aber nicht verwandte Meister, Masuccio I. und Masuccio II., und endlich ein Andrea Ciccione, der schon in das XV. Jahrhundert hineinreicht, in der Malerei aber, ausser einem Filippo Tesauro, besonders ein Maestro Simone mit seinen Schülern Stefanone und Francesco di Maestro Simone gefolgt seien. Allein die Namen dieser Meister finden sich in keiner Urkunde oder Inschrift, und ihre Existenz beruht nur auf den Angaben gewisser neapolitanischer Schriftsteller³⁾, welche in jüngster Zeit theils vollständig widerlegt, theils doch

¹⁾ Vgl. oben S. 447.

²⁾ Die Inschrift an diesem Werke lautet: Hoc opus pinsit Robertus de Oderisio de Neapoli. S. die Beschreibung und anerkennende Würdigung des Bildes bei Crowe und Cavalcaselle (E. A. I, 331. D. A. I, 271), welche die Identität dieses Künstlers mit dem Urheber der Incoronata-Fresken für möglich halten. In den Urkunden lernen wir nur einmal einen einheimischen Maler kennen, den Meister Bartholomäus von Aquila, der im Jahre 1328 Zahlung für die Wandgemälde einer Kapelle in S. Chiara empfängt. Schulz, IV, No. 390. Diese Gemälde sind jedoch nicht erhalten.

³⁾ Bernardo de' Domenici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti Napolitani*, die erste Ausg. 1742. Er folgte seinerseits den noch jetzt handschriftlich erhaltenen Aufzeichnungen eines Malers und Notars Gio. Angelo Crescuolo aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrh., welche nicht bloss ohne Kritik, sondern augenscheinlich mit dem leidenschaftlichen Wunsche geschrieben sind, der Stadt Neapel die Ehre einer eigenen Schule zu verschaffen. Die völlige Unglaubwürdigkeit beider Schriftsteller ist theils von Schulz Bd. III S. 145, theils (und bei der verzögerten Herausgabe seines Werkes schon vor ihm) von dem Neapolitaner Luigi Catalani, *Discorsi su' monumenti patrii*, Nap. 1842 und durch Hermann Hettner, *die neapolitanische Malerschule*, in Schwegler's Jahrbüchern der Gegenwart, 1846, S. 109 ff. dargethan. Ausführliche Nachrichten

höchst zweifelhaft geworden sind. Namentlich scheint jener neapolitanische Meister Simone, da als sein Hauptwerk jenes erwähnte Bild des grossen Senesers angeführt wird, nur durch ungenaues Lesen der Inschrift auf demselben entstanden zu sein. Auch die Tafel in S. Antonio Abate im Borgo von Neapel, welche den genannten heiligen Abt mit langem, fliessendem weissen Barte zwischen anbetenden und musicirenden Engeln darstellt, ursprünglich das Mittelbild eines Altarwerkes, dessen Flügel noch vorhanden, aber stark übermalt sind, mit der Inschrift: Nicholas Tommasi de Flore pictor, A. D. MCCCLXXI, ist allem Anscheine nach nicht, wie früher angenommen wurde, das Werk eines einheimischen, sondern eines toscanischen Künstlers, da das „de Flore“ der Inschrift neuerdings gewiss mit Recht als „de Florentia“ verstanden wird¹⁾. Die Composition ist steif symmetrisch, die Zeichnung ohne Tiefe des Ausdrucks, die Modellirung weich und allgemein, und der Künstler erscheint als ein wenig bedeutender Nachfolger Giotto's, von dem er sich jedoch durch etwas rundlichere Formen unterscheidet. Die neapolitanischen Schriftsteller nennen diesen Maler Colantonio del fiore, obgleich der Name: Antonio in der Inschrift nicht vorkommt, und legen ihm noch mehrere und offenbar viel spätere Bilder bei, weshalb denn Einige annehmen, dass er ein langes Leben bis 1444 geführt und seine Manier in einer der flandrischen Technik verwandten Weise geändert, Andere dagegen, dass es zwei Maler gleichen oder ähnlichen Namens gegeben habe. Der Streit über diese Persönlichkeiten darf uns um so weniger aufhalten, als weder dieses Bild des Nicholas von 1371, noch irgend eines der unbezeichneten Gemälde dieser Zeit sich durch hervorragende Eigenschaften auszeichnet oder eine eigenthümliche Richtung der einheimischen Kunst bekundet. Sie gehören vielmehr sämmtlich der Schule Giotto's im weiteren Sinne des Wortes an, die sich hier bis weit in das XV. Jahrhundert hinein erhielt.

Und auch da noch sind die Maler, welche sich auf ihren Werken nennen, auswärtigen Ursprungs. So der Petrus Domenici de Montepulciano, der sich mit der Jahreszahl 1420 auf einem recht lieblichen Madonnenbilde in der Kirche der Camaldulenser oberhalb Neapel, dann der Leonardus de Bisuccio aus Mailand²⁾, welcher sich in S. Giovanni a Carbonara zu-

über die dem Simone von Neapel zugeschriebenen Bilder geben Crowe und Cavalcaselle, E. A. I, p. 319 ff., D. A. I, 263 ff.

¹⁾ Crowe und Cavalcaselle, E. A. I, 335, D. A. I, 274 u. II, 36, wo ein Künstler dieses Namens denn auch in Florenz nachgewiesen wird. Vergl. die Abbildung bei Agincourt, peinture, tab. 130, 131, auf der jedoch die Inschrift nach de Domenici unrichtig gegeben ist. Schulz, III. 171.

²⁾ Passavant im K. Bl. 1838, S. 262. Schulz III. 91.

erst am Grabe des Königs Ladislaus († 1414) in der bescheidenen Qualität als Vergolder, dann aber auch in der Kapelle des Seneschalls Sergianni Caracciolo († 1431) als der Urheber umfangreicher Wandgemälde aus dem Leben der Maria und aus dem der Einsiedler nennt, endlich der Franciscus de Arecio, welcher im Jahre 1435 die oben erwähnte Kirche S. Caterina zu S. Pietro in Galatina mit umfassenden, gedankenreichen und vortrefflich dem Raume angepassten Fresken schmückte. Alle diese Maler sind noch entfernte Nachfolger Giotto's, jedoch in einer Richtung, welche sich der des Fiesole nähert. Bei dem letzterwähnten Bildercyclus ist es bemerkenswerth, dass die Bestellerin, eine Dame aus dem Hause der Balzi, welche an König Ladislaus vermählt gewesen war und sich nach dessen Tode in das genannte ihrer Familie gehörige Städtchen zurückgezogen hatte, sich zuerst eines einheimischen Malers bediente, dessen Arbeit ihr aber so sehr missfiel, dass sie sie herunterschlugen und nun neue Compositionen durch jenen Toscaner ausführen liess. Uebrigens waren es nicht bloss Oberitaliener, welche hier ihr Glück machten, sondern im Dome zu Trani nennt sich sogar mit der Jahreszahl 1432 ein Franzose: Johannes de Francia, allerdings nur auf einem Tafelbilde, das indessen, da die französische Malerei um diese Zeit keineswegs einen grossen Ruf hatte, eher hier gemalt als hierher gesendet sein wird¹⁾.

Mit etwas grösserem Rechte als in der Malerei mag man in der Sculptur von einer neapolitanischen Schule sprechen; denn es finden sich zahlreiche plastische Werke des XIV. Jahrhunderts und alle mit einem gemeinsamen localen Charakter, der sie von den Arbeiten der andern Schulen Italiens unterscheidet. Allein bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass dabei doch wieder toscanische Formgedanken zum Grunde liegen, und dass die Eigenthümlichkeit nur in dem minder feinen Gefühl für das Maassvolle und geistig Bedeutsame und in einer materielleren und stumpferen Auffassung liegt. Diese Werke sind fast ausschliesslich Grabmonumente fürstlicher oder vornehmer Personen, welche sowohl im Architektonischen wie im Figurenschmucke im Wesentlichen die Motive jener ersten, wie wir gesehen haben, von Toscanern hergestellten Denkmäler beibehalten und auch in der Ausführung ziemlich monoton sind. Der Verstorbene auf seinem Sarkophage, die Leidtragenden und Heiligen, dann besonders die dem Beschauer zunächst stehenden Tugendgestalten mit ihren bauschigen Gewändern und schwerfälligen Flügeln haben fast immer dieselben Stellungen, denselben breiten, ziemlich ausdruckslosen Gesichtstypus, dieselbe mehr oder weniger schwerfällige Gewandung. Bei vergleichender Prüfung wird

¹⁾ Vgl. über alle diese Maler Schulz I., 281 und 114.

man wohl dem einen oder andern dieser Denkmäler gewisse Vorzüge zuerkennen, aber man wird schwerlich eines entdecken, welches durch Feinheit des Ausdruckes oder durch neue Gedanken ein besonderes Interesse erregte. Sie tragen einen Gattungscharakter und es scheint fast, als ob die Künstler selbst auf eine feinere Durchbildung der allerdings grossentheils mit Gold und Farben bedeckten Form keinen Werth legten.

Offenbar aber war dieser Mangel nicht bloss eine Folge des Ungeschicks, sondern einer nationalen auf das Derbe, Volle, Ueppige gerichteten Neigung, welche die Bildner, so lange sie die grössere Reinheit und Strenge toscanischer Form noch im Auge hatten, lähmte und befangen machte, und es mochte daher wie ein Fortschritt erscheinen, als im Anfange des XV. Jahrhunderts einige Meister aufstanden, welche sich dieser nationalen Neigung rücksichtslos hingaben, und im Gedrängten, Vollen, Bauschigen recht eigentlich schwelgten. Es geschah dies dem Anschein nach zuerst durch jenen Antonio Bamboccio von Piperno, dessen Portal schmuck am Dome und an S. Giovanni-a-Pappacoda schon oben beschrieben ist, dann aber durch den etwas späteren Andrea Ciccione, den Urheber der Gräber des Königs Ladislaus († 1414)¹⁾ und des Seneschalls Caracciolo, beide in S. Giovanni-a-Carbonara. Der Schönheitssinn dieser Meister ist nicht grösser als der ihrer Vorgänger, die Köpfe sind auch bei ihnen breit und ausdruckslos, die Körper kurz und plump, die Gewänder schwer und wulstig. Dazu kommt dann, dass sie die Schranken architektonischer Ordnung, in denen jene sich hielten, durchbrochen haben; ihre gothischen Glieder sind bald schwerer und massiger, als es die constructive Regel erfordert, bald mit phantastischer Willkür ausschweifend keck und leicht gebildet, alle Räume mit Figuren und Gruppen überfüllt, deren Umrisse in wogenden Linien wild durcheinander rauschen. Aber alles dies ist in gewissem Sinne die Consequenz jener sinnlichen Richtung, welche sich bei ihren Vorgängern nur als schwerfällige Derbheit äusserte, nun aber, von dem conventionellen Zwange architektonischer Regel befreit und durch das wachsende Naturgefühl gekräftigt, auch die Vorzüge, deren sie fähig ist, entwickelt, an vereinzelt Gestalten den Reiz naiver Lebenswahrheit erlangt und dem Ganzen eine, wenn auch schwülstige Poesie giebt. Dem Interesse höherer Kunst war damit zwar nicht gedient, aber den Geschmack ihrer Landsleute hatten diese Meister so sehr getroffen, dass ihre üppige Auffassung sich fortan bei allen Wechseln des Styls immer wieder geltend machte.

¹⁾ Schulz, Taf. 78.

Ueberblicken wir hier am Schluss den Gang der mittelalterlichen Kunst in dieser Gegend, so kann es wohl scheinen, dass er geradezu einen Rückschritt bilde. Denn man wird kaum anstehen, der feierlichen Pracht der Kirchen von Bari und Troja, den Basiliken Campaniens mit ihren edeln Mosaiken und Marmorwerken, selbst der phantastischen Façadenbildung der Abruzzen den Vorzug vor den schwülstigen und doch gedankenarmen Erfindungen Bamboccio's oder vor der plumpen und steifen Gothik seiner Vorgänger zu geben. Allein dennoch war dieser scheinbare Verlust ein Gewinn. Jene auf antiker oder byzantinischer Tradition beruhende Kunst war ein todter, keiner Entwicklung fähiger Besitz, der mit der Stagnation der öffentlichen Verhältnisse, mit der Isolirung dieser Gegenden von dem grossen Körper Italiens zusammenhing. Die weitere Fortdauer dieser Zustände würde auch hier zum völligen Absterben geführt haben, vor dem die in anderer Beziehung ungünstig scheinenden Schicksale des Landes dasselbe bewahrten. Die anhaltende Herrschaft der Fremden, der Normannen, Deutschen und besonders der hochmüthigen und eiteln, aber auch rüstigen, klugen und consequenten Franzosen, übte die doppelte Wirkung aus, durch die Verbreitung abendländischer Begriffe das germanische Element der norditalienischen Bildung einigermaassen zu ersetzen, die hiesige Bevölkerung der dortigen anzunähern, und zugleich durch den Gegensatz gegen diese Fremden das Gefühl italienischer Nationalität und das Bedürfniss des Anschliessens an jene früher gereiften Provinzen zu wecken, bis endlich in den Tagen König Robert's, der trotz seiner französischen Abstammung darin voranging, die Verehrung toscanischer Dichtung und Kunst den Höhepunkt erreichte und zu möglicher Aneignung derselben antrieb. Die Bevölkerung war also aus einer gleichgültigen, halborientalischen zu einer italienischen, zu einem lebendigen Gliede an dem Körper der Nation geworden, und dies war denn allerdings mit dem Opfer jener antiken Tradition nicht zu schwer erkauf.

Ueber Sicilien's mittelalterliche Kunst¹⁾ ist, nachdem wir ihre Blüthe unter den normannischen Königen schon früher betrachtet haben, nur noch

¹⁾ Von den bereits oben Bd. IV. S. 470 genannten Kupferwerken von Gally Knight, Hittorf und Zanthe, Serradifalco giebt nur das letzte historische Daten von einiger Zuverlässigkeit. Mehr enthält das trotz zahlreicher Mängel dankenswerthe Werk von Giacchino de Marzo, *Delle belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del Secolo XIV.*, 2 Bde. mit 26 Taf., Palermo 1858. Ferner ist hier das Prachtwerk von Gravina, *Il duomo di Monreale*, Palermo 1859—69, und die seit Kurzem erscheinende Monographie über die Capella palatina zu Palermo: *La Cappella di S. Pietro nella reggia di Palermo dipinta e cromolitografata da Andrea Terzi ed illustrata dai Professori Dr. S. Ca-*

Weniges zu berichten; sie gab von da an bis zu dem widerstandslosen Eindringen der Renaissance nur wenige Lebenszeichen. Die Ursachen dieses Stillstandes liegen auch hier nicht so ausschliesslich, wie man gemeint hat, in den äusseren Schicksalen. Allerdings war die Zeit Heinrich's VI. und des blutigen, grausamen Kampfes, durch den er die Empörung der normannischen Grossen niederschlug, dann weiterhin die der drückenden Herrschaft der Anjou's, der sicilianischen Vesper (1282) und die darauf folgende, wo die Sicilianer durch die Gefahr neuer Unterjochung in Aufregung und Spannung gehalten wurden, der Kunst nicht günstig, und unter den aragonischen Königen schwächten die gesteigerten Ansprüche der mächtig gewordenen Aristokratie das Königthum und erzeugten wiederholte Bürgerkriege. Aber zwischen jenen kurzen Stürmen lagen die milden und kunstliebenden Regierungen der Königin Constanza, Friedrich's und Manfred's, und kriegerische Unruhen sind, wie die Geschichte aller Länder beweist, nicht nothwendig Hindernisse künstlerischer Thätigkeit. Wichtiger war schon, dass die freigebige Frömmigkeit der normannischen Könige dem kirchlichen Bedürfnisse für lange Zeit genügt hatte, noch wichtiger aber ein anderer, tiefer liegender Grund. Jene frühe Kunstblüthe hatte das Land in künstlerischer Beziehung isolirt. Das Produkt sehr eigenthümlicher Verhältnisse, namentlich der damals unerhörten Toleranz, mit der Griechen, Italiener, Araber und Normannen hier neben einander wohnten, und ihre Anschauungen austauschten, war sie auswärts, selbst in dem benachbarten und politisch verbundenen Königreich Neapel, unverständlich, der einheimischen Bevölkerung aber so zusagend, dass dieselbe das Bedürfniss weitem Fortschreitens verlor. Ihre Kunst enthielt ja schon Elemente aller der Style, von denen die verschiedenen Gegenden des italienischen Festlandes angeregt wurden; selbst das Gothische übte hier keinen Reiz aus, man durfte glauben, es, so weit es hier zulässig war, schon zu besitzen. Auch fehlte es dazu an äusserer Anregung. Ein Einfluss deutscher Kunst unter den Hohenstaufen, der nicht einmal bei den schwankenden Kunstgebräuchen des neapolitanischen Festlandes eintrat, wird hier noch weniger stattgefunden haben¹⁾; Friedrich's II. Oberbaumeister (Praepositus edificiorum) war ein Sicilianer, Meister Richard von Lentini, und die Arbeiter scheinen vorzugsweise Sara-

vallari, G. Mely, J. Carini, Palermo, von welcher bisher 4 Lieferungen herausgegeben sind, zu erwähnen; beide Publicationen mit vorzüglichen, besonders für die Beurtheilung der sicilianischen Mosaiken wichtigen Abbildungen.

¹⁾ De Marzo I. 219 ist geneigt, ihn anzunehmen, allein er kennt deutsche Kunst zu wenig und giebt zu schwache Beweise, als dass sein Urtheil Vertrauen einflössen könnte.

enen gewesen zu sein¹⁾. Die kleine Kirche S. Antonio Abate zu Palermo, um 1220 gebaut, ist noch eine byzantinische Anlage mit einem in das Viereck eingezeichneten griechischen Kreuze und einer auf den vier inneren Säulen ruhenden Kuppel. Und eben so blieb man unter den Aragonesen bei dem früheren Style stehen. Noch das mit dem Datum von 1302 versehene Portal der Franciscanerkirche daselbst hat die gewohnte Zickzackverzierung und maurische Inschriften. Auch die Kirchen von Randazzo, dem Lieblingsaufenthalte der aragonischen Könige, tragen die Formen der normannischen Zeit, und die Apsis des Domes von Messina wurde bei ihrer Herstellung im Jahre 1330 noch mit Mosaiken jenes früheren Styles geschmückt.

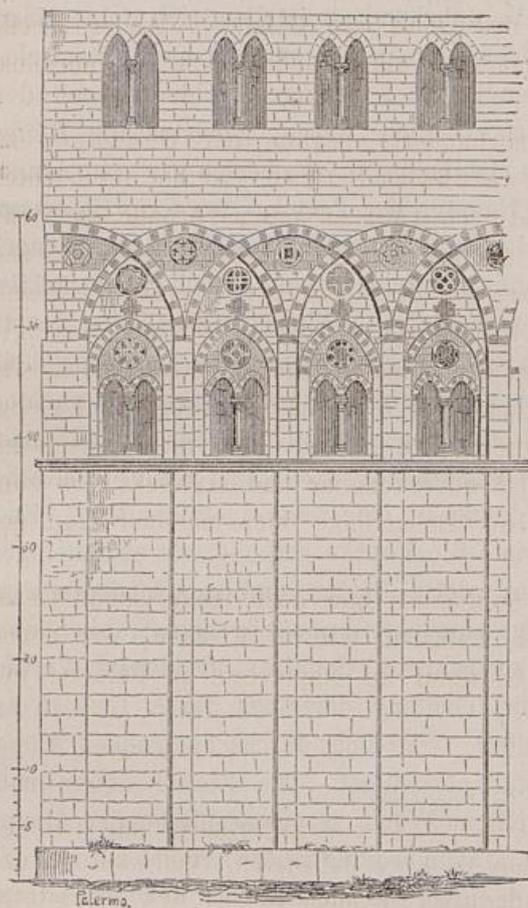
Erst um die Mitte des XIV. Jahrhunderts stellen sich feine Neuerungen ein. Gerade das feindliche Verhältniss zu dem neapolitanischen Königreiche brachte die Sicilianer in um so engere Verbindung mit dem nördlichen Italien; da die Anjou's Guelfen waren, gehörten die Könige von Sicilien nothwendig zu den Ghibellinen. Friedrich II. von Aragon (1290 — 1337) galt als eins der Häupter der Partei, Castruccio Castracani in Lucca war sein Verbündeter, die Pisaner trugen ihm einmal die Signorie ihrer Stadt an. Auch der Handelsverkehr wendete sich hauptsächlich nach dieser Seite. Dies alles erweckte den Sinn der Sicilianer für die Eleganz der italienischen Gothik, von der sie wenigstens einzelne Theile entlehnten und mit den Details ihres bisherigen Styles zu verbinden suchten. Das bedeutendste Werk, an dem man dies wahrnimmt, ist die bald nach der Mitte des XIV. Jahrhunderts entstandene westliche Façade der Kathedrale zu Palermo²⁾. Die Anordnung ist eine sehr eigenthümliche. Zwei hohe und schlanke Thürme, in viele Stockwerke getheilt, mit zweitheiligen, meistens spitzbogigen Oeffnungen, vielen Säulen und verschiedenfarbigen Marmorstücken fast überreich geschmückt, zwar unverjüngt, aber oben durch einen kleinen spitzen Helm bekrönt, flankiren die breite Vorderwand der drei Schiffe, welche die Theilung derselben durch Lisenen andeutet, aber oben mit einer Gallerie von sich durchschneidenden Bögen und einer Zinnenreihe horinzontal abschliesst. Die Zierde dieser nach italienischer Weise wenig bedeckten Wand ist das spitzbogige Hauptportal, das, ganz aus Marmor und von vorzüglicher Arbeit, mit je drei verschieden verzierten Säulen und entsprechenden Archivolten ausgestattet

¹⁾ Daselbst S. 309 ff.

²⁾ Hittorf Tab. 48. Das Hauptfenster in grösserem Maassstabe bei de Marzo I. 190. Vgl. auch die vortrefflichen Abbildungen in dem Werke von H. Becker und H. v. Förster: Die Kathedrale zu Palermo, Wien 1866. Die Wirkung der Façade ist leider durch die allzugrosse Nähe des gegenüberliegenden erzbischöflichen Palastes und durch die beiden zu demselben herübergesprengten Bögen sehr beeinträchtigt.

ist. Darüber steht dann in bedeutender Höhe ein nicht minder reich geschmücktes zweitheiliges Spitzbogenfenster, das mit dem Portale in eigenthümlicher Weise durch einen hohen, an seiner Spitze sich giebelartig gestaltenden Spitzbogen von ganzer Breite des Mittelschiffes zusammengefasst ist, während die schmalen Seitenschiffe ausser den Pörtalen nur noch je ein freilich mit Säulen und plastischen Ornamenten noch reicher verziertes Fenster haben. Man sieht, es ist eine Mischung einheimischer und fremder Formgedanken, die aber doch ein nicht bloss reiches, sondern auch geschmackvolles Bild giebt. Noch mehr würde dies vielleicht von

Fig. 112.



Vom Palazzo Sclafani (jetzt Ospedale grande)
zu Palermo.

welche die jetzt zu fürstlicher Macht gelangten Barone ihrem Reichthume und ihrer kriegerischen Stellung entsprechend anlegten. Wie an den florentinischen Palästen steigt das Aeussere in wohlbehauenen Quadern mit hohem undurchbrochenem Unterbau und hoch gelegenen mehrtheiligen Fenstern

der ohne Zweifel gleichzeitigen Vorhalle der Südseite gelten, die, ebenfalls von jedoch unvollendeten Thürmen flankirt, mit drei Kreuzgewölben gedeckt und mit drei schlanken, gestelzten, von Säulen getragenen, rhythmisch wechselnden Spitzbögen geöffnet, zu einem ähnlich geschmackvollen Portale hinführt, wenn sie ihre ursprüngliche Bekrönung behalten hätte. Sie ist aber in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts mit einem antikisch breiten Giebel von ziemlich geschmackloser Ornamentation bedeckt, der gegen die schwungvolle, luftige Form der Spitzbögen contrastirt.

Deutlicher und günstiger zeigt sich der Anschluss an toscanische Vorbilder an den Palästen,

stolz und drohend empor, während die innern Höfe, hier oft in mehreren Stockwerken von Arcaden auf Marmorsäulen mit korinthischen Kapitälern umgeben, leicht und in fürstlicher Eleganz erscheinen. Eine kolossale Anlage dieser Art ist der Palazzo Chiaramonte (1307—1380), jetzt die Dogana, zu Palermo, eigenthümlicher aber der Palazzo Sclafani daselbst (1330), jetzt Ospedale grande, an dem von unten auf Lisenen aufsteigen, welche oberhalb des die Fenster tragenden Gesimses dieselben mit durchschneidenden Bögen umschliessen¹⁾. An einem andern, wahrscheinlich auch von den Chiaramonti erbauten Palaste unfern der Kirche del guadagno bei Palermo sind die zweitheiligen spitzbogigen Fenster mit Zickzackornamenten vielfarbig ausgelegt, ähnlich der Chorseite des Doms von Monreale oder der Façade des Doms von Cefalù²⁾. Andere theils einfachere, theils ähnlich geschmückte Paläste finden sich in Taormina, Randazzo, Siracusa u. a. O.³⁾.

Um das Ende des XIV. Jahrhunderts beginnt der Geschmack zu schwanken. An S. Maria della catena zu Palermo⁴⁾ ist bei der leichten und graciösen, wahrscheinlich bald nach 1392 erbauten Vorhalle an Stelle des hohen, gestelzten Spitzbogens ein gedrückter Kreisbogen getreten, und während dies schon eine Hinneigung zur Renaissance zu verrathen scheint, hat die Kathedrale von Messina ohne Zweifel erst im Anfange des XV. Jahrhunderts ein Hauptportal in dem ausschweifenden Geschmack des Bamboccio erhalten⁵⁾, mit gewaltigem, von Figuren bedecktem Spitzgiebel und luftigen, aus Baldachinen bestehenden Fialen. Die Aehnlichkeit mit den neapolitanischen Vorbildern ist unverkennbar und erstreckt sich zum Theil auf die Details, doch ist die Behandlung hier mässiger und geschmackvoller.

Auch sonst erhielt sich der Spitzbogen hier noch lange, sogar bis in das XVI. Jahrhundert, sowohl an Palästen, wie an Kirchen, von denen S. Maria di Portosalvo und S. Giovanni de' Napoletani in Palermo angeführt werden können.

¹⁾ Gally Knight, Tab. 26, Hittorf im Frontispiz.

²⁾ Abbildung in César Daly, Rev. de l'Arch. Vol. XII. Tab. 14 col. 115. Der verlassene Palast heisst in der Volkssprache Torre de' Diavoli. Vgl. auch den Abschnitt über die Paläste Palermo's bei Springer: Die mittelalterliche Kunst in Palermo, Bonn 1869. S. 23 ff.

³⁾ Näheres bei de Marzo I. 338 ff. César Daly, Rev. de l'Arch. XV, col. 190.

⁴⁾ Hittorf, Taf. 49, de Marzo, Bnd. I.

⁵⁾ Hittorf, Taf. 3. Die Statuen der Fialen sind spätern Ursprungs.

Noch geringer sind die Leistungen der darstellenden Künste. Die Sculptur kommt eigentlich nur an Ornamenten der Gebäude, nicht als selbständige Kunst vor. An technischen Hilfsmitteln und selbst an Geschick fehlte es nicht. Schmucksachen mancher Art, Metallwerke mit getriebener Arbeit maurischen Styls zeugen von der Kunstfertigkeit der sicilischen Araber auch auf diesem Gebiete. Die berühmten Augustalen Friedrich's II., unbezweifelt die schönsten Münzen des Mittelalters, können als sicilische Arbeiten betrachtet werden; denn von seinen beiden Münzstätten war die eine in Messina, die andere zwar zu Brindisi, aber von einem sicilischen Meister, dem Paganus Balduinus aus Messina, geleitet, den Friedrich wegen seiner Verdienste mit einem wahrhaft kaiserlichen Geschenke belohnte¹⁾. Die Porphyrsärge der Königsgräber im Dome zu Palermo beweisen, dass man in den Tagen Roger's II. († 1154) und Friedrich's II. die Bearbeitung grosser Massen dieses härtesten Steines verstand und nicht scheute²⁾. Noch weniger versagte der Meissel der Marmorarbeiter seine Dienste; die mannigfaltigen Ornamente der Portale sind mit höchster Präcision, die Akanthusblätter der Kapitäle mit grosser Leichtigkeit und Weichheit ausgeführt, die Figürchen, welche dazwischen vorkommen, verathen trotz mancher Unvollkommenheit ein durch die Anschauung antiker Plastik genährtes Gefühl für Leben und Anmuth, besonders auch des Nackten, in überraschender Weise. Der schlanke Osterleuchter in der Capella palatina zu Palermo, der Kreuzgang am Dome zu Monreale, beide aus normannischer Zeit, das rundbogige Portal in weissem Marmor zu Catania, einst am Dome, jetzt an der Kirche del Santo Carcere, aus der Zeit

¹⁾ Er schenkte ihm die dem Reiche gehörige Herrschaft Viaregio bei Lucca; die Urkunde befindet sich in der Bibl. von S. Frediano zu Lucca und ist in den *Memorie e documenti per servire all' istoria di Lucca* III. 223 und danach bei Marzo II. 324 abgedruckt. Herman Grimm (in den Preussischen Jahrbüchern Bnd. XXXI, 1873, S. 473) weist gegenüber der von Dobbert (Ueber den Styl Niccolò Pisano's S. 34) ausgesprochenen Meinung, es wäre nicht unmöglich, dass die Augustalen unter dem Einflusse der pisanischen „Protorenaissance“ entstanden seien, falls sie vielleicht erst gegen Ende der Regierung Friedrich's II. geprägt worden, auf eine Stelle bei Rycc. de S. Germano hin, aus welcher hervorgeht, dass sie bereits im Jahre 1231 erscheinen. Es heisst hier (Pertz, *Mon. Germ.* XIX, p. 365) nämlich unter diesem Jahre: Nummi aurei, qui Augustales vocantur, de mandato Imp^{is} in utraque sycla, Brundusii & Messane, euduntur. Vielleicht könnte man eine noch frühere Entstehung der Münzen annehmen da die oben angeführte Belohnung des Münzmeisters Paganus Balduinus schon in's Jahr 1221 fällt. S. übrigens oben S. 295.

²⁾ Auf die nicht uninteressante Geschichte dieser Särge, von denen zwei (wahrscheinlich die völlig übereinstimmenden Heinrich's VI. und seiner Gemahlin) ursprünglich von König Roger in den Dom zu Cefalù gestiftet waren und von da durch eine List Friedrich's II. entführt wurden, darf ich hier nicht näher eingehen. Vgl. Serradifalco S. 33, Marzo II, 258 und endlich Danieli, *dei reali sepolcri del duomo di Palermo*.

Friedrich's II., liefern dafür glänzende Beweise¹⁾, und besonders zeigen die zierlichen Kapitäle an den fast zweihundert Säulen jenes Kreuzganges in ihren stets wechselnden, theils historischen, theils mährchenhaft phantastischen Darstellungen einen Reichthum der Erfindung und ein Compositionstalent, dem es nur an Uebung und Gelegenheit zu grösseren Arbeiten gefehlt zu haben scheint²⁾. Allein zu solchen kam es eben nicht; Statuen oder grössere Reliefs aus der Zeit der Normannen oder Hohenstaufen sind überall nicht nachzuweisen, nicht einmal nachrichtlich aus den hier so ausführlichen Chroniken. Es ist, als ob eine byzantinische oder gar muhammedanische Scheu der Plastik entgegen gestanden habe, und wenn man ihrer einmal bedurfte, wie bei den beiden ehernen Thüren am Dome zu Monreale, rief man Italiener vom Festlande herbei, Barisanus von Trani und Bonannus von Pisa. Als diese Scheu sich endlich im XIV. Jahrhundert verlor und man, wie der Sarg Friedrichs von Antiochien († 1305) in der Krypta des Domes und die fast lebensgrosse Madonna in S. Francesco zu Palermo ergeben, sich in kleineren und grösseren Reliefs versuchte, fehlte es dazu so sehr an aller Vorübung, dass die Meister, die man anwendete, dabei die plastisch unbrauchbaren Formen der byzantinischen Malerei in steifester Weise nachahmten³⁾. Bei diesem Zustande der Plastik war es denn sehr begreiflich, dass der Erzbischof Guidotto de Tarbiatis († 1333) sich zu seinem in der Kathedrale von Messina zu errichtenden Grabmale eines Fremden bediente, des Gregorius de Gregorio aus Siena, und der einfache, aber mit der wohlgebildeten Gestalt des Erzbischofs und mit vier schönen Reliefs der Verkündigung und der Anbetung der Könige, der Geisselung und Kreuzigung Christi geschmückte Sarkophag, auf welchem sich der sonst unbekannte Künstler nennt⁴⁾, ist in der That seit den Tagen der Antike das erste wirkliche Kunstwerk der Plastik in Sicilien. Allein es scheint nicht, dass es eine Wirkung hervorbrachte und erst in der Zeit der Renaissance kam auch die Sculptur hier wieder in Aufnahme.

¹⁾ Vgl. Abbildungen bei Schulz, Unteritalien Taf. 69 und 74, bei Serradifalco tab. 13, 14, bei Hittorf tab. 47, bei de Marzo II. S. 223 u. 273, bei Gally Knight T. X.

²⁾ Vgl. auch die Beschreibung und Würdigung des Kreuzganges von Monreale bei Springer, a. a. O. S. 30 ff. und die Abbildung einer Ecksäule auf Taf. II, so wie die Abbildungen bei Grävina, a. a. O. (Chiostro annesso al tempio t. I—IV).

³⁾ De Marzo II. S. 288 (mit Abbild.) und 291. Die liegende Gestalt Friedrich's von Antiochien ist, wie de Marzo richtig anerkennt, ein viel späterer Zusatz, etwa aus dem XVI. Jahrhundert.

⁴⁾ Ob er, wie de Marzo vermuthet, mit dem von Cicognara III. 297 erwähnten Goro de Gregorio identisch ist, welcher 1323 die Urna di S. Cerbone im Dome zu Massa vollendete, muss dahingestellt bleiben.

Mit der malerischen Technik stand es insofern ganz anders, als sie wenigstens im XII. Jahrhundert Ausgezeichnetes leistete. Die Mosaiken der Kathedrale von Cefalù, der Capella palatina zu Palermo, des Doms zu Monreale, ebenso einige Fresken, hauptsächlich die der unterirdischen Kapelle S. Marziano bei den Katakomben S. Giovanni zu Syrakus sind zwar byzantinischen Styls, aber dabei von hoher Schönheit, den edelsten Werken dieses Styls an die Seite zu stellen¹⁾. Es ist zwar wahrscheinlich, dass die Meister, welche die ersten dieser Arbeiten vorzeichneten und leiteten, herbeigerufene kunstreiche Griechen waren, aber es ist ausser Zweifel, dass durch sie eine bleibende, zahlreiche einheimische Schule begründet wurde, deren Leistungen alles übertrafen, was Italien damals aufzuweisen vermochte. Man hätte nun erwarten können, dass die Malerei vermöge dieser Vorstudien und unter der Anregung, welche die gerade von hier ausgehende nationale Poesie ihr gab, die traditionellen Schranken durchbrochen und ihre Kunst zum treuen Ausdrucke des eigenen, einheimischen Gefühles gemacht haben würde. Allein es scheint nicht, dass dies geschah; die sicilianischen Schriftsteller bemühen sich zwar durch die Aufzählung einiger in Urkunden gefundenen Namen und der von den Chronisten erwähnten Malereien auch ihrer Insel einen Antheil an dem Aufschwunge der italienischen Kunst zu vindiciren, sie glauben auch in einigen Ueberresten Spuren freierer Formbildung zu entdecken. Aber sie müssen zugestehen, dass die Beibehaltung des griechischen Ritus eine anhaltende Vorliebe für die byzantinischen Typen erzeugte, so dass sich dieselben in der Tafelmalerei lange und unterschiedslos erhielten, und dass noch an den Mosaiken, mit denen um 1330 der Chor des Domes zu Messina geschmückt wurde, die meisten Gestalten ganz denen der älteren Werke dieser Technik gleichen, und nur die des damals regierenden Königs und Erzbischofs, so wie einiger neueren Heiligen freiere Formen annehmen. Jedenfalls aber fehlt es an allen Anzeichen, welche auf eine in sich zusammenhängende und in derselben Richtung fortschreitende Schule schliessen lassen. Im XIV. Jahrhundert regte sich dann allerdings der neue Geist der Malerei, der sich über ganz Italien verbreitete, auch hier, aber doch nur in sehr sparsamen, vereinzeltten Aeusserungen. Die bedeutendste derselben ist ein Tafelbild, welches im Anfange dieses Jahrhunderts aus der Kirche S. Francesco in die Sammlung der Universität zu Palermo übergegangen ist, und sich selbst inschriftlich als Nostra do-

¹⁾ De Marzo II. S. 19, 165. Ueber die sicilischen Mosaiken vgl. auch ob. Bd. IV. S. 476, 477; Springer, a. a. O. S. 33, 34; Crowe und Cavalcaselle, E. A. I, 69 ff., D. A. I, 59 ff. und die oben S. 569, n. ¹⁾ genannten Monographien über den Dom von Monreale und die Capella palatina.

mina de Humilitate und als das im Jahre 1346 ausgeführte Werk des Malers Magister Bartolomeus de Camulio¹⁾ bezeichnet. Es ist in der That überraschend zart und von feiner Empfindung. Maria sitzt schräg gegen den Beschauer gewendet, wie es scheint, auf einem niedrigen Sessel, den aber der bläuliche, weite, in ziemlich leichten Falten bis auf den Boden herabfallende, auch über den Kopf gezogene Mantel völlig verdeckt. Nur das schlanke Oval ihres Gesichtes mit kleinem Mund und ziemlich grossen, aber doch länglich gebildeten Augen, der feine, leicht gebogene Hals, ein Stück des Brustlatzes und endlich die Hände sind sichtbar, mit denen sie das nackte, jedoch theilweise von dem Mantel umschlossene Kind hält, das, seine heiteren anmuthigen Züge dem Beschauer zugewendet, die Händchen auf die wiewohl bedeckte Brust der Mutter legt. Diese einfache Gruppe auf Goldgrund und ohne Nebengestalten wird von dem aufgewundenen Säulchen ruhenden Kleeblattbogen des Rahmens umschlossen, auf dessen musivisch bunt verzierten Zwickeln noch die beiden Figuren der Verkündigung dargestellt sind. Die Züge der Madonna erinnern trotz des milden, innigen Ausdrucks noch stark an den byzantinischen Typus, ebenso die übermässig langen Hände; die Haltung des Körpers ist keineswegs klar gedacht, die Gewandbehandlung zwar ohne die conventionellen Falten des griechischen Styls, aber auch nicht ganz die giotteske, sondern mit leichtem, aber unbestimmtem Faltenwurfe. Ein unmittelbarer Zusammenhang mit Giotto und seiner Schule ist nicht ersichtlich; die Auffassung hat am meisten Aehnlichkeit mit der der Maler von Bologna, ihre Richtung ist statt der verständigen und ausdrucksvollen Giotto's eine mehr sentimentale, lyrische. Aber ob der Maler, über den es sonst an allen Nachrichten fehlt, mit dieser Schule wirklich zusammenhängt, oder ob er nur durch gleiche Ursachen, wohin namentlich das stärkere Festhalten an den byzantinischen Typen gehören könnte, in die gleiche Richtung geführt worden, ja ob er für einen Sicilianer oder Italiener zu halten ist, bleibt völlig dahingestellt. Selbst die Bedeutung des Beinamens: de Camulio ist noch nicht erklärt.

Andere Gemälde von ihm selbst oder in seiner Weise sind ebenfalls noch nicht nachgewiesen. Zwar giebt es noch eine ziemliche Anzahl von Bildern, welche im Allgemeinen den Charakter des XIV. Jahrhunderts

¹⁾ So wenigstens scheint der Name in der sorgsamen Abbildung bei de Marzo II. 174 zu lauten, nicht wie man sonst gelesen: de Camvisio. Eine kleinere, weniger charakteristische Abbildung bei Hittorf Taf. 75 Fig V. Die Predella, eine vor den Marterwerkzeugen des Herrn knieende Brüderschaft darstellend, welche Hittorf fortgelassen, scheint ein bedeutend späterer Zusatz, obgleich de Marzo sie für gleichzeitig hält.

tragen und unter denen einige gerühmt werden. So ein sitzender Christus in der Kirche der Carmeliter in Palermo¹⁾, ein Tafelbild des h. Laurentius mit kleinen Geschichten aus seiner Legende in der Sakristei von S. Giovanni zu Syrakus, ein Ecce homo, halbe Figur auf Stein gemalt, in der Sakristei von S. Giovanni dei Tartari in Palermo u. a. Allein alle diese Bilder scheinen verschiedenen Händen anzugehören und stimmen nicht mit dem des Camulio zusammen, so dass es zweifelhaft wird, ob hier überhaupt eine bleibende Schule bestand, und diese Arbeiten nicht vielmehr von vereinzelt, einheimischen oder fremden, aber jedenfalls in andern Gegenden Italiens gebildeten Malern stammen²⁾.

¹⁾ In einer als Aufbewahrungsort benutzten Kapelle. de Marzo II. S. 187. Vgl. auch 183. 182. Das Freskobild einer stehenden Madonna zwischen zwei Heiligen, in einem oberen Gemache des in den Jahren 1307 — 1320 erbauten Theiles des Palazzo Chiaramonte, der jetzigen Dogana, von dem Rosini III. S. 104 eine Abbildung giebt, ist ein unbedeutendes Werk des vorgerückten XIV. Jahrhunderts. Die humoristischen und ländlichen Scenen an einer Balkendecke in dem um 1380 erbauten Theile dieses Palastes, welche de Marzo S. 189 sehr rühmt, werden wohl erst dem XV. Jahrhundert angehören.

²⁾ Crowe und Cavalcaselle, E. A. II, 179, D. A. II, 346, fanden eine Jungfrau mit Heiligen, bezeichnet (Tur)inus Vannis de Pisis in dem Kloster S. Martino bei Palermo; in der Annunziata bei Porta S. Giorgio daselbst eine Madonna mit Heiligen, bezeichnet mit dem Namen des Jacobus di Migele; der ebenfalls in Pisa vorkommt, und überhaupt in den meisten Bildern vom Ende des XIV. Jahrhunderts in Sicilien Züge der schwachen Pisaner Meister dieser Zeit.