



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

**Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Biehringer, F.: Die mittelalterliche Kirchenbaukunst in der Terra di Bari . 2

**urn:nbn:de:gbv:46:1-908**

der mit dem Einjährigzeugnis das Gymnasium zu Insterburg verlassen hatte. Von der Geschichte der Burg, von Tannenberg und Heinrich von Plauen keinen Schimmer. Als ich dann die Vorlesungen des Professors Lohmeier in Königsberg über Heimatgeschichte besuchte, war es immer nur ein kleines Häuflein, das sich bei dem ausgezeichneten Lehrer zusammensand; niemals sah ich einen von einer andern Fakultät.

In Rom und bei den Lappen  
Da spürt ihr jeden Winkel aus,  
Derweil wir wie die Blinden tappen  
Daheim im eignen Vaterhaus.  
Ist das nicht eine Schmach und Schande  
Dem ganzen deutschen Vaterlande?

Das hat einst Simrock gesagt, und er hat noch immer recht.“

R. Krieg



## Die mittelalterliche Kirchenbaukunst in der Terra di Bari

Von f. Viehringer

2



er die Innenansicht einer apulischen Kirche in ihrer Ursprünglichkeit und Reinheit genießen will, der muß das etwa vier Stunden von Bari landeinwärts liegende Städtchen Bitonto aufsuchen, dessen Dom vor einigen Jahren unter der Leitung des Architekten Vernich, desselben, der auch die Renovierung von Castel del Monte, Friedrichs des Zweiten berühmtem Lustsitz, ausgeführt hat, in glücklicher Weise wiederhergestellt worden ist. Dieser Dom, wahrscheinlich erst unter Kaiser Heinrich dem Sechsten oder Friedrich dem Zweiten begonnen, liefert zugleich den Beweis, wie man die bei San Nicola eingeschlagene Stilrichtung jahrhundertlang selbst bis auf Einzelheiten wiederholte. So weist er zum Beispiel ebenfalls den Stützenwechsel auf, der in Italien sonst als eine rohe, barbarische Bauart galt und sich äußerst selten, eigentlich nur in den Abruzzen findet. Nicht in heiterer, goldstrotzender Mosaikpracht, wie bei Siziliens einzigartigen Normannendomen, sondern düster, fast melancholisch steigen über den runden, rötlichen Marmorsäulen, den durch Pilaster gegliederten, mächtigen Pfeilern, den sich fensterartig gegen das Mittelschiff öffnenden Emporengalerien die kahlen, braunrötlichen Mauern empor, die die flache Decke des weit über die schmalen Seitenschiffe hinausragenden Mittelschiffs stützen. Die Seitenschiffe sind abweichend von San Nicola nicht mit Tonnen, sondern mit flachen Kuppeln überwölbt. Im vierzehnten Jahrhundert wurden dann an sie jene kapellenartigen Rundnischen angefügt, die wir an allen apulischen Kirchen wiederfinden, und die als Grabstätten der vornehmen Familien des Landes dienen. Nach außen springen sie jedoch ebensowenig wie die Stirn-

wand des Querschiffs aus der Front der durch hohe Blendarkaden gegliederten Seitenmauern vor. Das Querhaus ist einschiffig und wie das Mittelschiff flach gedeckt. Unmittelbar an dieses schließen sich, der dreischiffigen Langhausanlage entsprechend, drei Apsiden an. Der Fußboden, heute mit einfachen Marmorfliesten bedeckt, hat wohl ehemals wie die Kirchenfußböden der Terra di Bari überhaupt Mosaikschmuck getragen. Aber leider ist auch nicht einer davon, mit Ausnahme geringer Überreste im Chor von San Nicola zu Bari und im Presbyterium des Doms zu Trani, bis auf unsre Tage gekommen. Jedoch weist gerade dies Wenige, Tierkreisbilder und der von Greifen zum Himmel getragne Alexander, eine so unverkennbare Ähnlichkeit mit Figuren des wohl erhaltenen Mosaikbodens im Dome der heute so weltentlegnen Hafenstadt Otranto auf, daß wir uns an seiner Hand eine ungefähre Vorstellung des einstigen Bildes machen können. Die Mitte dieses Bodens wird von einem gewaltigen Baum eingenommen, an dessen Stamm sich zwei Elefanten gegenüberstehn. Zwischen die Äste des Baumes, die sich über den ganzen Flächenraum der Kirche verbreiten, hat man hier biblische Szenen, dort solche aus der Artus- und Alexander Sage, Monatsdarstellungen und Tierkreisbilder gesetzt. Ja selbst die Farbengebung ist wie in San Nicola auf dasselbe stumpfe, fahle Weiß, Grün, Braun und Rot beschränkt, was dem ganzen Anblick etwas gedämpft Feierliches, ja Düsteres im Vergleich zu der buntschillernden Mosaikpracht Siziliens gibt. Auf den gleichen tiefensten Grundton wie die Oberkirche ist auch die Unterkirche in Bitonto gestimmt. In ihrer dreischiffigen, von vierundzwanzig Säulen getragnen Anlage ahmt sie wieder, selbst bis auf das durchschnitne Marmorgitter an der Treppe, die Krypta von San Nicola nach. Leider hat sie durch den störenden Kaltbezug der Wände, den man noch nicht entfernt hat, etwas von ihrer weihvollen Stimmung verloren. Aber auch so wirkt der hochgewölbte Raum, wirken die Durchblicke zwischen den Säulen, die mit ihrem Schaft direkt auf dem Marmorboden aufsitzen, ungemein malerisch. Ins Groteske fast aber wird dieser Anblick durch den Schmuck der Kapitelle gesteigert, aus deren spizen Akanthusblättern uns hier lachende Menschenköpfe, dort Widder-, Stier- oder sich gegenüberstehende Vogelköpfe mit einer so verblüffenden Natürlichkeit und Frische entgegensetzen, daß man meinen könnte, erst eben seien sie aus dem Stein herausgewachsen. Und in der Tat hatte sich damals die Plastik Apuliens im Vergleich mit andern Ländern zu ungeahnt hoher Entwicklung emporgeschwungen. Allerdings bleibt sie mehr oder weniger auf Steinmetzarbeiten beschränkt, auf die Ausschmückung von Portalen, Fenstern, Gesimsen, Kragsteinen, Säulenkapitellen und das Kircheninventar, auf Ciborien, Ambonen und Bischofstühle. Im ersten Jahrhundert hatte man sich begnügt, sie mit pflanzlichen oder geometrischen Ornamenten, Palmetten, spizen Akanthusblättern, Rosetten, Kreuzen, Kreisen und kufischen Inschriften in der flachen Manier byzantinischer Kunstweise rahmenartig zu umgeben. Aber schon im zwölften Jahrhundert treten in dem Rankenwerk der Tür- und Fensterfüllungen neben pflanzlichen auch andre Motive, Ungeheuer und Fabelwesen, Kampf- und Jagdszenen auf, in denen sich ein wahrhaft erstaunlich rasches Durchringen zu hoher Formvollendung offenbart. Das folgende Jahrhundert hält an dieser typisch gewordenen Auszierung fest, nur daß sich der Meißel jetzt immer tiefer in den Stein hineinbohrt und immer dichtere Kränze, schärfer geschnittne Arabesken, länger herabwallende Blattgewinde voll malerischer Lichtwirkung schafft. Das Akanthusblatt an den Kapitellen rollt sich jetzt immer mehr nach Art von Blumenblättern zusammen oder muß dem

stilisierten Alee weichen. Zum Teil wird das Phantastische jetzt durch religiöse oder, wie in dem berühmten Huldigungsrelief an der Rücklehne der Kanzel zu Bitonto, durch profane Darstellungen ersetzt, falls die Annahme Schubrings richtig ist, der in den früher als Salomo und die Königin von Saba gedeuteten Figuren den thronenden Kaiser Friedrich den Zweiten und seine Familie sieht. Wie rasch es die Kunst auf diesem ihr eben erschlossenen Gebiete zur Meisterschaft gebracht hat, beweisen außer jenem Relief auch die Patriarchen am linken Türpfeiler des Doms zu Trani und die Darstellungen aus dem Leben Christi am Tympanon des Bitonter Doms, Schöpfungen von einem so frisch pulsierenden Leben, wie sie das übrige Italien erst seit den Tagen eines Giovanni Pisano kennt. Um so mehr muß daher die geringe Zahl rundplastischer, menschlicher Figuren überraschen. Es ist dies wohl auch als eine Nachwirkung des byzantinischen Bilderverbots zu betrachten, wodurch die Künstler die Fähigkeit verloren, menschliche Gestalten nachzuformen. Vor Kaiser Friedrich dem Zweiten hat sich die apulische Plastik überhaupt nur ein einzigesmal darin versucht. Es sind dies drei Sklaven, die mit emporgehobnen Händen den heute in der Sakristei des Doms zu Bari aufbewahrten Bischofstuhl halten. Die Last des Tragens ist in der halb gebückten Stellung prachtvoll zum Ausdruck gekommen, wenn ihnen auch andrerseits die allzulangen Arme und der stumpfsinnige Gesichtsausdruck etwas Affenähnliches verleiht. Im übrigen entspricht dieser Bischofstuhl genau dem berühmtern im Dom zu Canosa, nur daß hier der schwere Steinsessel mit der hohen, reich ornamentierten Lehne auf zwei Elefanten ruht. Überhaupt hat sich die apulische Kunst öfter und länger als irgendeine andre in der rundplastischen Darstellung von Tieren gefallen. Am eindringlichsten vielleicht spricht sich diese Vorliebe in den auf Löwen, Stiere, Widder oder Elefanten gestellten Säulenportalen aus, die ja auch an oberitalienischen, deutschen und französischen Kirchen wiederkehren, in der Terra di Bari aber geradezu typisch geworden sind, sodaß sie an keiner größern Kathedrale fehlen. Allerdings haben diese Portale eine bemerkenswerte Umbildung erfahren, indem sie nicht vorhallenartig vor die Fassade treten und deshalb auch nicht durch ein weit vorspringendes Dach mit dieser erst wieder verbunden werden müssen. Vielmehr lehnen sich die auf den Tierkörpern ruhenden Säulen samt ihren Kapitellen meist direkt an die Kirchenwand an, sodaß sie ohne weiteres den das Portal krönenden Spitzgiebel oder den Rundbogen mit der reich ornamentierten Archivolte aufnehmen können. Feinsinnig ist dabei der Charakter des Tragenden durch eine zweite Tierfigur auf den Kämpfern zum Ausdruck gekommen. Aber auch überall da, wo sonst an diesen Bauten plastischer Schmuck wiederkehrt, an dem großen Bogenfenster der Apsis, das sich, eine Eigentümlichkeit normannischer Kirchenbauten Englands, überraschenderweise wohl in Apulien, aber nicht in Frankreich findet, an den Radfenstern der Fassaden, den Gesimsen, Kragsteinen, Kapitellen sehen wir bald freistehende Affen, bald Kamele, bald Bären, Löwen, Giraffen, Pfauen oder Widder mit solcher Natürlichkeit angebracht, wie sie eben nur eingehendes Studium und liebevoller Verkehr mit der Tierwelt schaffen kann. Für den, der des Italiener's Verständnislosigkeit, ja Roheit im Umgang mit der Kreatur kennt, bedarf es darum wohl kaum eines Hinweises, daß solche Werke nicht seinem Gedankenkreis entsprossen sind. Schwerer dürfte es jedoch sein, zu entscheiden, welcher Anregung von außen her diese ganze eigenartige Kunstrichtung entstammt. Zunächst wird man dabei an die den germanischen Völkern eigentümliche Vorliebe für Darstellungen aus der Tierfabel denken, die überall da, wohin deutscher

Einfluß drang, am meisten jedoch in den einst von Langobarden beherrschten Teilen Italiens, in der häufigen Wiederholung solcher Szenen an Kirchenfassaden hervortritt. Andererseits mag aber auch die orientalische Kunst mit ihren Tierdarstellungen bestimmend auf die apulische eingewirkt haben. Denn nicht umsonst sehen wir zwischen dem Rankenwerk der Tür- und Fensterfüllungen, an Kanzeln, Ciborien, Bischofstühlen, Säulenkapitellen jene paarweis gestellten Greife, Adler, Sperberköpfe oder Hirsche sitzen, die, dem Mythenkreise persischer Religionsanschauung entsprossen, schon früh in der Kunst Eingang gefunden haben. Ebenso gehören die Kampf- und Jagdszenen, die Lanzenstechen, die als fortlaufende Friese die Archivolten so vieler Kirchenportale in der Terra di Bari zieren, ursprünglich der orientalischen Kunstweise an. Fraglich bleibt es nur, ob sie direkt von Kreuzfahrern oder auf dem Umweg über Byzanz in die abendländische Kunst eingeführt worden sind. Denn das byzantinische Kunstgewerbe, das sich unter der zielbewußten Herrschaft der Komnenen zu hoher Vollendung emporgeschwungen und ganz Europa mit seinen Erzeugnissen versorgte, hat sich ja mit Vorliebe solcher aus dem Orient stammender Motive bedient. Man sehe sich daraufhin nur zum Beispiel die einzelnen Platten an der berühmten Erztür des Hauptportals vom Dom zu Trani, die Armbrustschützen, Meerweibchen, Centauren, Bewaffneten und daneben die gleichen Darstellungen auf byzantinischen Bronzereliefs und Elfenbeinschnitzereien aus jener Zeit an, und man wird über die Ähnlichkeit beider erstaunen. Der Schöpfer dieser Türen, Barisano di Trani, hat vermutlich seine Platten nach bestimmten byzantinischen Vorlagen ausgeführt, da die gleichen Platten nicht nur an den vom Künstler später geschaffnen Türen zu Monreale und Ravello, sondern auch in Deutschland an den etwa ein halbes Jahrhundert vorher unter byzantinischem Einfluß entstandnen Domtüren zu Augsburg wiederkehren. Ebenso deutet die Art, wie diese Reliefs ohne bestimmte Reihenfolge auf dem Holzern aufgehängt sind, wie sich einzelne Szenen, selbst biblischen Inhalts, des öftern auf ein und derselben Tür wiederholen, auf eine durchaus unselbständige, sich äußerlich an fremde Vorbilder anschließende Arbeit hin. Man sollte daher aufhören, diesen Künstler, weil er an Stelle der byzantinischen Melloarbeit, wie sie die Erztüren zu Amalfi, Salerno, Monte Cassino zeigen, die Reliefbildnerei setzte, in Apulien als einen Vorläufer des Andrea Pisano oder Ghiberti zu feiern. In technischer Hinsicht steht er jedenfalls weit hinter jenem Meister Roger di Melfi zurück, der im Jahre 1111 am Dom von Canosa die Erztür für das Grabmal des Normannenfürsten Bohemund, des berühmten Eroberers von Antiochien im ersten Kreuzzug, angefertigt hat. Denn weder vor noch nach ihm hat es ein Künstler des Mittelalters gewagt, wie er, einen ganzen Türflügel mit samt den daran angebrachten Rosetten in einem Guß herzustellen. Vertaus hat in seinem Werke *L'Art dans l'Italie méridionale* (Paris 1903) Seite 413 auf die Ähnlichkeit dieser Tür mit einer im vierzehnten Jahrhundert entstandnen an der Moschee *Ogay-el-Zuffuff* in *Kaivo* aufmerksam gemacht. Und einleuchtend erscheint es ja auch, daß sich ein technisch so hoch entwickeltes Verfahren nur in einem Lande ausbilden konnte, das damals, neben Mosul und Damaskus, die Kunst der Metallbearbeitung auf eine solche Stufe der Vollendung gehoben hat. Weist doch auch die Auszierung mit kufischen Inschriften, wie der kleine viereckige Kuppelbau überhaupt, der besonders in seinen oberen Teilen, dem achteckigen Tambour und der flachen Kuppel darüber, viel eher einem Turbe, der Grabstätte eines türkischen Großen, als der eines christlichen Fürsten gleicht, auf übermächtige orientalische Einflüsse

hin. Roger, der ja außerdem auch noch die byzantinische Mollotechnik bei den figürlichen Darstellungen auf dem rechten Türflügel verwendet, ist deshalb ebensowenig wie Barisano der Vertreter einer rein apulischen Kunstströmung gewesen. Ist doch die apulische Kunst infolge ihrer Bereitwilligkeit, fremde Elemente der verschiedensten Art in sich aufzunehmen, ohne sie zu selbständigen Gebilden verarbeiten zu können, überhaupt nie zu einer nationalen im heutigen Sinne geworden! Nur nach einer Richtung hin trat sie fast als Vorläuferin der Frührenaissance auf; doch haben diese vielversprechenden Anfänge keine weitere Entwicklung erfahren und daher auch keinen bestimmenden Einfluß auf die spätere Kunst Italiens ausgeübt. Es finden sich nämlich zuweilen an den Gesimsen, Kragsteinen und Säulenkapitellen der Kirchen Köpfe antiken Aussehens, hier archaisch und schlecht modelliert, wie an dem Rundbogen der Kathedrale von Monopoli oder an Kapitellen im Dom von Molfetta, dort von hoher, klassischer Schönheit, wie am Kranzgesims des Doms zu Ruvo oder am Ciborium von San Nicola zu Bari. Diese überraschende Erscheinung ist zum Teil wohl mit Recht auf den übermächtigen Einfluß der so gewaltigen Persönlichkeit Kaiser Friedrichs des Zweiten zurückgeführt worden, der ja auch bei seinen Bauten, besonders bei den von ihm selbst entworfenen Schlössern von Capua und Castel del Monte (vgl. Grenzboten 1906, Nr. 37, S. 564) trotz der stark vorwaltenden Gotik immer wieder die Rückkehr zur Antike suchte. Doch dürfte ihm darin auch der von alters her im Volke lebendige Sinn für klassische Formen entgegengekommen sein. Man sehe sich daraufhin nur beispielsweise eine der wenigen aus dem Mittelalter erhaltenen Kanzeln in jenem Landstrich an, und zwar etwa die im elften Jahrhundert entstandene im Dom zu Canosa. Wie rein ist in dieser schlichten, feinen Marmorarbeit, der schönen Profilierung der Säulen samt der Brüstungsmauer und der maßvollen Durchführung des Ornamentes das antike Schönheitsideal gewahrt geblieben! Auch die kleinen Engellköpfechen, die mit ihrem verführerischen Aphroditelächeln von den Kapitellen des Ciboriums von San Nicola heruntergrüßen, gehören, wie dieses selbst, einer frühern Zeit, dem zwölften Jahrhundert, an. Leider wissen wir nicht, wer dieses Meisterwerk mittelalterlicher Kunst geschaffen hat, das vorbildlich nicht nur für die Ciborien in der Terra di Bari sondern auch in Dalmatien geworden ist. Erhebt sich doch dort über dem Hochaltar der Dome zu Traù und Cattaro das gleiche, von vier Säulen getragene, offene Tempelchen mit dem säulendurchbrochnen, laternenartigen Aufbau, wenn auch in etwas schlankern Formen. Nur der originelle Kapitellschmuck von San Nicola, jene reizenden Köpfechen, kehren nicht wieder. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß ihnen, wie den Köpfen an den Domen zu Ruvo, Molfetta, Monopoli, ein bestimmtes Modell zugrunde liegt. Und jeder, der heute die Museen zu Ruvo oder Bari mit ihren Sammlungen griechischer Vasen durchwandert, die man besonders in der Umgebung von Ruvo schon seit dem zwölften Jahrhundert aus der Erde grub, der wird auf den ersten Blick erkennen, daß jener Schmuck in seiner klassischen Schönheit dem Studium jener Vasen entstammt, an denen dieselben lächelnden Nike- und Aphroditelächelchen so häufig als Henkelzierde auftreten. Und solche Werke sind in Apulien schon zu einer Zeit entstanden, wo das übrige Italien meist noch zwischen der Darstellung des roh Grotesken und der gedankenlosen Wiederholung altüberlieferter Kunstweisen schwankte. Die Gotik, die in Italien ja schließlich nichts weiter als eine Vorläuferin der Frührenaissance ist, fand daher, als sie unter Friedrich dem Zweiten in Apulien ihren Einzug hielt, für ihre frische, auf lebendiger Naturanschauung

beruhende Ornamentik in der höher entwickelten Plastik ein besser vorbereitetes Feld als irgendwo anders in Italien vor. Leider aber ist sie nicht zur vollen Entwicklung gekommen, da die apulische Kunst nach Friedrichs Tode und dem bald darauf erfolgten Untergang seines Geschlechts rasch dem Verfall entgegen- ging. Möglich, daß sie noch unter König Manfred, Friedrichs blondem Lieb- lingssohn, dem Erben Apuliens, eine Art Nachblüte erfahren hat. Da aber alles, was dieser während seiner kurzen Regierungszeit, besonders in der von ihm gegründeten Stadt Manfredonia geschaffen hat, entweder der Zerstörung anheimgefallen ist oder tief verborgen in spätern Umbauten steckt, so können wir uns von seiner Tätigkeit kein Bild mehr machen. Das aber, was der finstre Räuber seines sonnigen Königreichs, Karl von Anjou, und dessen Nach- folger an Bauwerken in Apulien aufgeführt haben, ist im Vergleich zu den Denkmälern aus der Normannen- und der Hohenstaufenzeit von untergeordneter Bedeutung, da es meist slavischen Anschluß an provenzalische Vorbilder verrät. Mehr aber noch haben die Anjous der apulischen Kunst dadurch die Lebens- kraft unterbunden, daß sie alles, was von dem ihnen verhassten Geschlecht der Hohenstaufen herrührte, der Vergessenheit, ja der Vernichtung preiszugeben versuchten. So mußte es kommen, daß eine Kunst, die früher als irgendeine andre einen so verheißungsvollen Anfang im Sinne der spätern Frührenaissance nahm, wieder verkümmerte, während sich das übrige Italien auf demselben Gebiet zu immer glänzenderen Leistungen emporgeschwungen hat. Erst heute, nach sechs Jahrhunderten, hat man den Wert dieser fernern Kunstblüte, in der sich so treu das bunte Leben des Mittelalters mit seinen Völkerver- schiebungen und seiner Romantik, seinen Fahrten ins Heilige Land wider- spiegelt, in ihrem eigenartigen Werte erkannt.



## Der Parnassus in Neusiedel

Von Fritz Anders

(Fortsetzung)



an wird Meister Krebs entschuldigen, wenn man erfährt, daß er trotz des Gebotes seiner lieben Frau am andern Tage, ehe er seine Schritte zur Villa Seidelbast lenkte, am Weißen Bären nicht vorüber konnte. Er mußte eintreten, er mußte sich Mut trinken. Und er tat es.

Als er nach geraumer Zeit den Weißen Bären verließ, um zu Frau von Seidelbast zu gehn, glänzte sein Gesicht rötlich, seine Sprache hatte einen jugendlichen Schwung angenommen, und über seinem ganzen Wesen war eine edle Heiterkeit ausgegossen. Er meldete sich, wurde angenommen und in das Boudoir der gnädigen Frau eingeführt.

Die gnädige Frau saß in leutseltiger Haltung auf ihrem Divan und war, wie immer, nicht recht bei der Sache. Auf ein gnädiges Winken nahm der Direktor sich räuspemd auf einem äußerst gebrechlichen Stuhle ihr gegenüber Platz. Er räusperte sich abermals, weil er nicht recht wußte, wie anfangen, neigte sein rosiges, lächelndes Gesicht und schlug mit den Fingern auf dem Deckel seines Zylinderhutes