

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

18. Jahrgang

April 1965

Heft 4

ARTE IN PUGLIA DAL TARDO ANTICO AL ROCOCO

Zur Ausstellung in Bari

(Mit 4 Abbildungen)

Juli bis Dezember 1964 war als Ausstellungsdauer festgelegt und mit den Leihgebern vereinbart worden: es wirft ein bezeichnendes Licht auf die „Mostra dell'arte in Puglia dal tardo antico al rococo“, daß sie über diesen Zeitraum hinaus geöffnet bleibt und, vielfachen Wünschen entsprechend, eine Verlängerung bis Ende Mai 1965 ermöglicht werden konnte. Als Organisator und Betreuer der Mostra, wie als Verfasser des Kataloges (fast alle Werke sind abgebildet, die bislang weniger oder nicht bekannten mit ersten kritischen Informationen, die übrigen darüber hinaus mit einem fast lückenlosen, gewissenhaft zusammengestellten Literaturapparat versehen), zeichnet Michele D'Elia, Conservatore della Pinacoteca Provinciale di Bari. Für seine Unermüdlichkeit und Umsicht, ca. 200 aus den Kirchenschätzen Apuliens wie auch aus einigen Privatsammlungen stammende Arbeiten aus allen Kunstbereichen zusammengetragen und in den Räumen der Pinakothek aufgestellt zu haben, gebührt ihm ein besonderer Dank. Hier werden Werke der Kleinkunst, die sonst oft nur mit Schwierigkeiten (wenn überhaupt) zu sehen waren, vorgestellt. Neue Funde, wie die interessanten, auf west- und oströmischer Ornamentstilisierung aufbauenden Fußbodenmosaik von S. Leucio bei Canosa oder das mit Kriegerfiguren und rahmender Rosettenornamentik versehene byzantinische Elfenbeinkästchen aus Giovinazzo, dessen Verwandtschaft zu den „Josua-Krieger-Kästchen“ des 10./11. Jh. augenscheinlich ist (vgl. Goldschmidt-Weitzmann I, 1930, Nr. 1 - 19), reihen sich an alte Bekannte, wie die Bareser Exultet-Rollen oder das schöne Benediktionar aus der Kathedrale von Bari (E. 11. Jh.). Maurische und byzantinische Arbeiten, eine Limosiner-Gruppe, Kruzifixe des 13. Jh. mit deutschen und spanischen Reflexen, Gemälde venezianischer, emilianischer und neapolitanischer Stilrichtungen, Zeugnisse auswärtiger wie einheimischer Künstler verschiedenen Qualitätsgrades - der Bogen spannt sich über 14 Jahrhunderte hinweg und kündigt zugleich vom Geschick Apuliens, vom Kommen und Gehen der Griechen, Normannen und Staufer, der Anjous, Aragonesen und Bourbonen. Man verspürt das Aufblühen und Verweben verschiedenster Kunstrichtungen, die, oft verbunden mit der

neuen Herrschaftsdynastie, wieder erlöschen, „wenn diese Auftraggeberschicht abtreten muß“ (H. Keller) und die Ansätze wie Entwicklung zu eigener Stilaussage wieder ersticken läßt. Seit der Renaissance-Zeit wird das Bild einfacher überschaubar; sind es oft auch fremde, zugewanderte Künstler, so doch solche, deren eigene Stilrichtung hier auf ein zurückstrahlendes Echo stieß. Die Begegnung künstlerisch-ähnlicher Grundhaltungen führte zuweilen zu einer Bereicherung wie Abklärung der eigenen Formenaussage – wie auch zu einer Mobilisierung einheimischer Kräfte. Gleichwohl schufen auch diese in späterer Zeit keine eigentlich „apulische Kunst“; den letzten bestimmenden Stempel prägte ihr die große Malerschule des neapolitanischen Barock auf, von Giordano bis Solimena, von De Mura bis zu Corrado Giaquinto, dem in Molfetta geborenen „Pugliesen“. Das Motto der Ausstellung wird zu einem Leitstern des Ganzen: *Mostra dell'Arte in Puglia*, aber nicht „dell'Arte pugliese“.

Aus spätantik-frühchristlicher Zeit stammt das Marmorrelief „Christus und die Apostel“ (Barletta), das wohl etwas früher als der bekannte „Koloß von Barletta“ entstanden sein dürfte (E. 4. Jh.): ein erstes wichtiges Zeugnis für die engen Verbindungen zur Kunst Konstantinopels, die das künstlerische Bild der süditalienischen Ostküste in der Folgezeit noch oft entscheidend mitbestimmt und beeinflußt haben. In ein solches Blickfeld rücken auch die Mosaiken aus Canosa, das Encolpion aus Brindisi (zuletzt ausführlicher von A. Lipinsky behandelt), das „Kriegerkästchen“ aus Giovinazzo und schließlich das „Reliquiario della Vera Croce“ aus der Kathedrale von Monopoli. Dieses kleine, wenig bekannte und, von einer Erwähnung 1643 abgesehen, in der wissenschaftlichen Literatur nicht vermerkte Triptychon gehört zu den bedeutendsten Stücken der ganzen Ausstellung. In wundervollen Zellschmelzarbeiten auf vergoldetem Grund werden auf dem Mittelstück Christus am Kreuz, flankiert von Maria und Johannes, auf den Seitenflügeln Petrus und Paulus dargestellt. In den Schmelzfarben dominiert das Blau (vom dunklen Ultramarin bis zum opaken Hellblau), daneben Grün. Formal verwandte, in diesem kastenartigen *Triptychon*-Typus gehaltene, mit Zellschmelz versehene Kreuzreliquiare sind recht spärlich erhalten, vielleicht auch nicht sehr häufig gewesen. 1922 hatte M. Rosenberg, die Problematik der byzantinischen Staurothek von Ste. Croix in Poitiers aufgreifend, eine Gruppe von fünf Stücken zusammengestellt; das älteste stammte dabei von Nikephoros Phokas 963 – 69 (Geschichte der Goldschmiedekunst, Zellschmelz, III, p. 20). Zu den frühesten Exemplaren dürfte wohl das von Amiranavili ins 8./9. Jh. (?) datiert worden ist. Die strengere, kantige Rahmenfassung und die Aufteilungsart der Begrenzungsleisten des Mittelteiles rücken das Monopoli-Reliquiar jedoch mehr in die Nähe etwa der Mariensterner Staurothek, resp. in die 1. H. des 11. Jh. Stilistisch erscheint uns der Hinweis D'Elias auf „alcune placche smaltate“ der Monomachos-Krone durchaus treffend (wobei zum Vergleich weniger ebda. die Herrschergruppe, sondern die allegorischen Frauengestalten oder die Apostelmedaillons herangezogen werden dürften). Das „Emailmosaik“ der Schmuckbordüren erinnert zugleich an die Limburger Staurothek – doch sind die motivischen Verwandtschaften stärker als die stilistischen. Es folgen die Bareser Miniaturen, deren Stilverwebung von byzanti-

nischen und beneventanischen Schulmerkmalen seit langem erkannt worden ist und zu der im Benediktionar (Nr. 7) noch „normannische“ und arabische Motive hinzutreten (überkreuzte Bogenformen unterhalb des sitzenden Christus; Randleisten); dann Zeugnisse arabisch-infiltrierter Werkstätten aus dem 12. bis 14. Jh. wie das Elfenbeinkästchen und die Pyxis aus Troia (beide 12. Jh., in Süditalien oder Sizilien entstanden; das Kästchen zeigt interessante Reste gemalter Bordüren, an ähnliche in der Capp. Palatina erinnernd), der schöne Bronzebehälter aus Barletta mit kufischer Schrift (E. 13. Jh.) oder ein „Flabello liturgico“ mit ornamentverziertem Pergamentfächer (2. H. 13. Jh.?), ein Werk, das nach einer jüngst entdeckten paleoslawischen Inschrift aus der Ukraine stammen soll und damit neue Probleme aufwirft.

Aus dem Kirchenschatz von S. Sepolcro in Barletta gelangten eine „Eucharistische Taube“, ein Ziborium und ein „Piede di Croce“ zur Ausstellung – Stücke, die 1923 erstmals von M. Salmi als Limosiner Arbeiten erkannt worden waren. Zusammen mit einem „Reliquienkasten“ aus Altamura und einem Psalterdeckel aus Lecce wird man diese Werke in der Tat in einen engen Stilzusammenhang mit der „Arte limosina“ zu bringen haben (das Altamura-Kästchen vertritt den Typus des „Thomas-Becket-Kästchens“ im Louvre; der Psalterdeckel erinnert an Gegenstücke in Limoges, Monselice und Cluny-Museum). Gleichwohl bleibt noch manch rätselhaftes Detail näherer Untersuchung wert, wie die „rhomboide“ Dachform des Barletta-Tabernakels oder die schöne Pfauenstilisierung am Kreuzesfuß.

Die Epoche Kaiser Friedrichs II. wird durch jene grandiosen Zeugnisse mittelalterlicher Plastik vertreten, in denen das Menschenbild durch neu-erlebte Antike und Antiken-Rezeption eine naturhafte Neufassung von ungeahnter Größe erfuhr: Auf große Form hin modelliert, Details verbannend, die erstaunlich antikische „Tunika-Büste“ aus Castel del Monte. Von „antik-hellenistischer Naturhaftigkeit“ auch das schöne Kopf-fragment (Nr. 21) – und doch in seiner knappen, oft spröden Stilsprache wie in der Behandlung des Lorbeerkranzes wieder weit entfernt von ihr. Schließlich die Kaiserbüste aus Barletta, deren „Einzigartigkeit in dieser Zeit“ G. von Kaschnitz-Weinberg und W. Schumacher ausführlich gewürdigt haben: ein „portraithaftes“ Antlitz von ausdrucksvollster Belebung, die Gesamtform auf organisch-empfundener Gestaltungsbasis entwickelt – und doch um wie viel gotischer in der künstlerischen Struktur, geformt von eindringlicher Sensibilität. Sollte es sich nicht doch um das Werk eines „artista d’oltralpe“ handeln, der in Apulien an neuer Wirkungsstätte die Kenntnis und Stilauffassung seiner Heimat mit der unmittelbar-erlebten Formvorstellung einer „Arte Federiziana“ verbindet und aus der spannungsvollen Begegnung beider diese Lösung findet?

In den phantasievollen, virtuos gearbeiteten Kapitellen des Anseramus von Trani (Bari, Kastell; letztes Drittel 13. Jh.) verschmelzen die großen Stilströmungen der Kunst des 13. Jh. in Apulien: jene, die aus der spätromanischen Plastik entwickelt bis in die 2. Jh.-Hälfte hinein zu verfolgen ist (und auf der Mostra durch ein figuriertes Kapitell aus S. Scolastica in Bari vertreten wird; von D’Elia zu spät datiert) mit den klassisch-antiken der Stauferzeit und den gotisierend-französischen – verbunden mit einem leisen Hauch byzantinischer Typisierungstendenz. Als Neuentdeckung zeichnet das gro-

ße Holzkruzifix aus Siponto, das freilich nicht die Qualität der bislang bekannten, ebenfalls ausgestellten Kruzifixe aus Andria, Brindisi und Nardò erreicht und wahrscheinlich als Werk eines apulischen Künstlers angesehen werden darf, der den künstlerischen Einstrom nordisch-deutscher Kruzifix-Darstellungen mit byzantinischen Bild-Vorstellungen in seinem Sinne verbindet, zugleich ältere Motive tradierend (3. V. 13. Jh.).

Während der „Redentore benedicente“ aus Galatina, eine feine Mosaikarbeit auf Holzgrund inmitten reich-ornamentierter, vergoldeter Rahmung, als ein byzantinisches Importstück zu gelten hat (2. H. 13. Jh.), dürfte die halbfigurige Ikone der Hodegetria aus Andria auf italienischem Boden entstanden sein. Die leider nicht gut erhaltene, erst 1951 von Garrison entdeckte Madonnen Tafel wurde restauriert (1964) und präsentiert sich nun als ein Werk allerhöchster Qualität; leuchtend blau das Maphorion, die Tunika des Christus-Kindes von herrlichem Rot, durchzogen von Goldadern. Die Modellierung bei aller byzantinischen Typisierung gespannt und von plastischer Substanz, der nichts Vergleichbares in Apulien selbst zur Seite gestellt werden kann; um 1280 entstanden. D'Elia vermutet pisanisch-toskanische Provenienz, was zutreffen mag; Garrison rechnete es noch einer kampanischen Malerschule zu: ein Zeugnis, wie wenig wir noch von den byzantinisch-infiltrierten Malerwerkstätten des 13. Jh. in Süditalien wissen. Süditalienisch, wahrscheinlich von lokalen Kräften in Apulien selbst gefertigt, dürften die Margarethen- und Nikolaus-Tafeln sein (Bari, Pinakothek; 2. H. 13. Jh.). Die eine mit griechischen, die andere mit lateinischen Beischriften versehen; teils vermeint man pisanische Einflüsse, teils vergrößernde Umsetzungen frühgotischer Miniaturen zu verspüren: Zeugnisse der verschiedenartigsten Einflußlinien, die in einer solchen Malerschule zusammenliefen.

Im letzten Trecento-Viertel beginnt der Einstrom norditalienischer Künstler die seit Anfang des 14. Jh. mehr und mehr in einem Traditionalismus gleichsam erstarrenden südital.-byzantinisierenden Malerschulen Apuliens neu zu beleben. Den Zweig zur emilianischen Kunst (deren Wirksamkeit dann bis zum Freskenzyklus in S. Caterina zu Galatina zu verfolgen ist) eröffnet Paolo Serafini. Sein „Auferstandener Christus“ aus Barletta wiederholt im Figurenaufbau mit leichten Varianten das Thema seines signierten Diptychons (Barletta, Kathedrale; nicht ausgestellt), doch variiert im geistigen Gehalt, eindringlicher und in einer stärker modellierenden Liniensprache gegeben.

Ein erstes Signum der „penetrazione artistica veneta nella Puglia“ (Salmi, Kat.) dokumentiert das schöne, um 1380/90 entstandene Polyptychon aus Lecce (Abb. 2), das heute einstimmig als ein Werk des Jacobello di Bonomo angesehen wird: schlanke Figuren auf Goldgrund, umschlossen von einem prächtigen Rahmenbau; verwandt dem Polyptychon in S. Arcangelo bei Cesena und wie dort die künstlerische Schulung im Umkreis des Lorenzo Veneziano offenbarend. Reich vertreten die Malerfamilie Vivarini: Antonio, Bartolomeo, Alvise; vom letzteren das 1483 dat. Bild einer „Thronenden Madonna mit Kind“ (Barletta, S. Andrea), ein stilles, weniger hart-mantegnesk konturiertes Bild, beginnend, sich gleichsam mit neuer Körperlichkeit zu füllen. Mit Giovanni Bellinis bekanntem „Hl. Petrus Martyr“ aus Monopoli (um 1485; jetzt Pinakothek Bari) erreicht die erste venezianische Welle ihren Höhepunkt.

Um die gleiche Zeit scheint Tuccio d'Andria in seine apulische Heimat zurückgekehrt zu sein; ein beachtlicher Künstler, der das Studium und die Kenntnis toskanischer wie römischer Meister (Filippo Lippi, Antoniazzo, Melozzo), hispano-flämischer und südfranzösischer Werke (wohl über Neapel vermittelt) zu einer sehr eigenen, subtilen Formen- und Farbgebung auswertete. Bislang nur durch seine Tätigkeit in Savona bekannt (De Camellis schrieb ihm 1962 noch eine Tafel aus dem Museum in Toulon zu), konnte D'Elia das Oeuvre des Malers jetzt um einen bedeutenden Fund bereichern: um zwei, auf Goldgrund gemalte Tafelbilder, die, bislang wenig beachtet, die Flügel eines großen Reliquienschrankes im Dom von Andria zierten (um 1490 entstanden). Das eine zeigt „Christus als Salvator Mundi“ in einer von Engeln umkränzten Mandorla (Abb. 4). Auf einer Wolkenbank thronend, hat der Auferstandene die Rechte segnend erhoben, in der Linken die Weltkugel, zu seinen Füßen das Buch. Als Gegenstück „Maria Regina“ in einer gleich-großen (!), ebenfalls von Engelsköpfen umgebenen Mandorla; auch sie auf einem Wolkenthron. Etwas schwächer erscheint uns das Triptychon aus S. Bernardo in Molfetta; von D'Elia gleichfalls Tuccio zugeschrieben. – Mit dem Herrscherhaus der Balzo-Orsini waren seit dem Ende des Trecento die Beziehungen nach Neapel in ein neues, intensiviertes Stadium getreten. Giovan Antonio (Sohn des Raimondello) und seine Mutter, Maria d'Enghien-Balzo-Orsini (nach dem Tode Raimondellos, 1406, durch Vermählung mit Ladislaus Durazzo Königin von Neapel) hatten für die Ausmalung der Katharinen-Kirche in Galatina Sorge getragen und dort das große Oktogon – eine Variante der „Sonnenkapelle“ des Caracciolo in Neapel – anfügen lassen. Gian Antonios Grabmal, um 1460/63 im Galatina-Oktogon errichtet, steht noch ganz in der künstlerischen Tradition spätgot.-neapolit. Grabaufbauten. Ein knappes Jahrzehnt später hat sich das Bild gewandelt: Francesco Laurana fertigt für das Grabmal des Francesco II. del Balzo in S. Domenico von Andria eine Marmorbüste (Kat. Nr. 73) – erstes *plastisches* Zeugnis einer neuen Stilepoche. Lauranas weitere Tätigkeit in Apulien bestätigen neuere Funde in der Pfarrkirche zu Santeramo, die offenbar alle zu einem größeren (z. T. auch mit Gehilfenhand vollendeten) Gesamtwerk gehörten. Aber Lauranas Aufenthalt – eine Episode in seinem reichen Wanderleben – fand nur spärlichen Widerhall. Ebenso wenig wie die Früh- und Hochrenaissance-Architektur hier an Boden zu gewinnen vermochte, hinterließ die neue Renaissance-Skulptur – und schon gar nicht der reinen „Florentiner Schule“ – tiefgreifende Spuren.

Venedig und Oberitalien – Neapel und Kampanien: ihre Meister und Malerschulen sollten in der Folgezeit das künstlerische Bild Apuliens wesentlich bestimmen und beeinflussen. Zunächst dominiert der Nordeinstrom, doch wird er bald überflügelt von Neapel und Kampanien. Große und mittlere Künstler sind vertreten: Lorenzo Lotto – Paris Bordone – Pordenone – Paolo Veronese – Tintoretto – Jacopo Palma, il Giovane – Padovanino. Auf der anderen Seite: Vincenzo de Rogata – Francesco Palvisino – Andrea da Salerno – Fabrizio Santafede. Dann: Cesare Fracanzano, Guarini, Angelo Solimena und Sohn Francesco, Luca Giordano, Francesco Cozza, Vaccaro, De Mura; schließlich Corrado Giaquinto. Unmöglich, alle zu nennen, ihre Bilder (z. T. unbekannt, wie die schöne „Grablegung“ von Palma Giovane aus Tricase, die „Hl. Lucia“ von C.

Fracanzano oder Guarinis eindrucksvolle, jetzt restaurierte „Madonna del Carmine“) im einzelnen zu erwähnen oder den vielgliedrigen Fäden ihrer Wirkung auf die einheimischen Künstler hier nachgehen zu können.

Daneben werden neue, bislang so gut wie unbekannte Meister mit ihrem Oeuvre vorgestellt: Michele Damascina, die „Bizamano“, Rico da Candia, der Flame Gaspar Hovic (dessen Werke nicht ohne Einfluß blieben); profiliertere einheimische oder in Apulien heimisch gewordene Künstler wie Gianserio Strafella, „Meister ZT“ oder Paolo Finoglia. Mit einigen von ihnen verbindet sich eine für Apulien bezeichnende Komponente, die gerade in der ersten Cinquecentohälfte das bisher skizzierte Bild der Kunstströmungen nicht unwesentlich bereichert und durch die hohe Zahl vorhandener „italo-byzantinischer“ Werke vermittelt wird. Es scheint uns, daß verschiedene Linien das Aufleben der „Maniera Bizantina“ begünstigt haben: sie führen zur veneto-kretischen Malerwerkstatt des 15./16. Jh., die ihr Zentrum in der „Comunità di S. Giorgio“ von Venedig hatte, nach Dalmatien und Kreta. Gerade die kretischen „Madonneri“ verfügten über einen reichen Schatz traditioneller Marientypen, und aus Kreta stammten u. a. Rico da Candia, die Bizamano und Michele Damasceno. D'Elia bereichert das Oeuvre des Andrea Rico um ein schönes Triptychon aus S. Nicola in Bari (Abb. 3) – nur die Datierung (Mitte 16. Jh.) erscheint uns fraglich. Das Mittelfeld mit der „Schmerzhaften Muttergottes“ repliziert die von Rico signierten Passionsmadonnen in Fiesole und Parma (Gall. Naz.). Die letztere wurde von L. Mirkovič (Actes du IV^e Congr. Int. des études byzantines, II, 129 – 34) behandelt und ins Quattrocento datiert. Eine Entstehungszeit gegen E. des 15. Jh. erscheint uns eher gegeben. Der Weg des Künstlers dürfte von Kreta über Dalmatien nach Apulien-Venedig (oder Venedig-Apulien) geführt haben (zu Dalmatien vgl. Mirkovič l. c. und Chatzidakis, 1962). Auch die „Trani-Madonna“ (Nr. 103), im Typus der „Elëusa“ den Leningrader Madonnen verwandt (ehem. Sammlg. Lichatschev), wird von D'Elia wohl zu Recht in einen engen Schulzusammenhang mit der Ikonen-Malerfamilie Rico gebracht; vielleicht entstanden in der 1. H. des 16. Jh. Einem anderen Ambiente gehört indes die „Glykophilusa-Madonna“ aus Barletta an; sie steht in der Tat schon im Strahlungsfeld der Bizamano und des Meisters ZT und könnte vielleicht bereits als Niederschlag eines einheimischen, in der Maniera Bizantina arbeitenden Künstlers zu werten sein.

Schließlich noch eine weitere ausgestellte Neuentdeckung: die „Anbetung der Hirten“ von Marco Pino (dessen Tätigkeit in Apulien mehrfach bezeugt ist; vgl. Kat. p. 122). Das leider schlecht erhaltene, sign. und dat. Bild (1577) wiederholt mit leichten Varianten die erhaltene Zeichnung Pinos im Louvre (Borea, Paragone XIII, 1962, 26a) – nur spiegelverkehrt. Bisher wurde diese Zeichnung als ein „studio preparatorio“ eines „dipinto perduto“ angesehen. Es bleibt aber auch die Möglichkeit, daß sie für den 1568 von Cornelis Cort gefertigten Stich angelegt wurde (daher seitenverkehrt) und Marco Pino das Sujet dann einige Jahre später in Bitonto verwertete. Jedenfalls erklärt der „Rückgriff“ manche Stileigentümlichkeiten, wie das Fehlen des „mistizismo delirante“ (Borea), der sonst in den späteren 70er Jahren beobachtet werden kann.

Günter Urban