

Abb. 1. Kruzifixus im Dom zu Cividale

## HOLZKRUFIXE DES 13. JAHRHUNDERTS IN ITALIEN

Von Geza von Francovich

Die Holzsulptur des Duegento in Italien folgt, ganz wie im vorhergehenden Jahrhundert, verschiedenen Richtungen. In Mittelitalien, besonders in Toskana aber auch in Latium, in Umbrien, in den Marken setzt sich die Tätigkeit der Holzschnitzergewerkschaften fort, die am Ende des 12. Jahrhunderts in Arezzo begann. Dieses breite Beieinander von Werken, das Kreuzabnahmen, Kreuzigungen, Kruzifixe und Madonnen umfaßt, zeigt wieviel Ausgezeichnetes und zudem im engsten Sinne Nationales die Holzsulptur in Italien während der romanischen Epoche geschaffen hat<sup>1</sup>. Parallel zur Produktion dieser Schule führen bescheidene Lokalkünstler in Umbrien<sup>2</sup>, in Latium<sup>3</sup> und in den Abruzzen<sup>4</sup> die eintönige, gleichförmige Serie von

<sup>1</sup> Zu dieser Gruppe vgl. G. de Francovich, A romanesque school of woodcarvers in Central Italy. *The Art Bulletin*, Band XIX, 1937, S. 5 ff.

<sup>2</sup> Zu den umbrischen Madonnen vgl. G. Castelfranco, *Madonne romaniche in legno*. *Dedalo* X, 1929/30, S. 768 ff.; G. de Francovich, *Una scuola d'intagliatori tedesco-tirolesi e le Madonne romaniche umbre in legno*. *Boll. d'Arte* XXIX, 1935, S. 207 ff.



Abb. 2. Kruzifixus im Dom zu Cividale, Teilaufnahme

Madonnen aus, die fortwährend von der Frömmigkeit einer schlichten Landbevölkerung gefordert wurden. Diesen verschiedenen Gruppen von Holzbildwerken, die stilistisch homogen, wenn auch von ungleicher Qualität in beträchtlicher Zahl in den Gebieten Mittelitaliens verstreut sind, hat die Holzsulptur im nördlichen und südlichen Italien nichts Ähnliches entgegenzusetzen, — eine im Grunde ziemlich überraschende Erscheinung, wenn man an die reiche Blüte der romanischen Steinskulptur in der Lombardei, in der Emilia, im Veneto, in Apulien und in Kampanien denkt, die ein bedeutend höheres künstlerisches Niveau als das der Skulptur in Mittelitalien besitzt. Um eine derart ungleiche Verteilung der Holzarbeiten im 12. und 13. Jahrhundert in Italien zu erklären, die ja nicht durch die gleichzeitige Entwicklung der Architektur und Steinskulptur gerechtfertigt ist, wäre man fast versucht, auf die von Gottfried Semper und seiner Schule so beliebten „materialistischen“, theoretischen

<sup>3</sup> Zu den Madonnen in Latium vgl. Francovich (Anm. 1), ferner A. Coulin Weibel, *A romanese Madonna*. Art. Bull. VI, 1923, S. 103 ff.

<sup>4</sup> Zu den Madonnen in den Abruzzen vgl. M. Gabbrielli, *Plastica lignea abruzzese*. Rass. marchig. XI, 1933, S. 114 ff.



Abb. 3. Apostel aus Wessobrunn,  
München, Nationalmuseum

die der in diesen Gegenden verbreiteten höfisch-byzantinischen Tradition eigen ist.

Dieser geringen Zahl romanischer Holzskulpturen in Ober- und Süditalien entspricht auch eine Begrenzung des ikonographischen Themas, das an und für sich schon im Bereich der mobilen Plastik dieser Epoche so eng ist. Man muß hier besonders das völlige Fehlen der Kreuzabnahme-Gruppen feststellen, die in Mittelitalien dagegen recht verbreitet sind. Auch die in Mittelitalien bevorzugte Darstellung der thronenden Madonna mit Kind hat sich im nördlichen Italien nur einer begrenzten Beliebtheit erfreut. Ich kenne in der Lombardei nicht ein einziges Beispiel einer derartigen noch in situ befindlichen Holzskulptur, während man in den Provinzen Süditaliens nur einige wenige Stücke anführen kann, wie die stark byzantinisierende Madonna in Santa Maria di Siponto<sup>5</sup> oder jene in der Kreuzkirche in Brindisi, die aber rein französischer Herkunft ist<sup>6</sup>. Bedeutend häufiger indessen ist, wahrscheinlich auch aus liturgischen Gründen, die Darstellung des Kruzifixes. Schon

<sup>5</sup> Dieses Bildwerk, wahrscheinlich aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, ist völlig neu-gefaßt, im Holzbestand aber unversehrt. Abgesehen von einigen Hinweisen in der Lokalliteratur (z. B. C. Capuano in *Rass. pugliese* XXIV, 1908, S. 131) ist die Madonna aus Siponto merkwürdigerweise der Aufmerksamkeit der Forscher bisher entgangen. Es existieren zwei gute Photographien des Werkes, die vom Gab. fot. der Direzione di belle arti ausgeführt worden sind.

<sup>6</sup> T. Krautheimer-Heß in *L'Arte* XXXVI, 1933, S. 24 ff. — Die sogenannte „Madonna dei poveri“, die man ins 12./13. Jahrhundert datiert hat (A. Frangipane, Calabria, Roma 1933, In-

Begründungen zurückzugreifen, d. h. die Tatsache begründend heranzuziehen, daß es in den gebirgigen und hügeligen Gegenden Mittelitaliens doch wohl bedeutend leichter war, sich in Überfülle Baumstämme zu beschaffen, die genügend umfangreich waren, um aus ihnen die Kruzifixe und Madonnen zu bilden, als in den lombardischen Ebenen oder in den weiten, planen Flächen Apuliens.

Zu der geringen Ausbreitung der Holzbildhauerei in Süditalien — ich sehe von einer Gruppe Kruzifixe im Neapolitanischen ab — wird zudem unzweifelhaft die bekannte Abneigung für vollplastische Kultbilder mit beigetragen haben,



Abb. 4. Chartres, Kathedrale, Statuen am Südportal

Abb. 5. Chartres, Kathedrale, Südportal, Kopf d. hl. Dionysius

an anderer Stelle<sup>7</sup> habe ich jene verschiedentlich von französischen und deutschen stilistischen Eigentümlichkeiten beeinflussten Holzkruzifixe des 12. Jahrhunderts in Italien behandelt, die außerhalb des Bereichs der im eigentlichen Sinne italienischen Holzskulptur, die durch die Tätigkeit der oben erwähnten Gewerbe in Mittelitalien geschaffen wurde, entstanden sind.

In Oberitalien stützen sich die Holzskulpturen des 13. Jahrhunderts, wie ja auch die Mehrzahl jener des vorhergehenden Jahrhunderts, auf transalpine Kunstformen, — mit Ausnahme der groben und flauen Restfiguren einer Kreuzigung, Maria und Johannes, in Santa Maria in Valle in Cividale vom Anfang des 13. Jahrhunderts, bei denen „certi intenti pittorici richiamano la maniera dei seguaci di Niccolò“<sup>8</sup>.

Von ungewöhnlicher Qualität aber erscheint das Kruzifix an einem Pfeiler zwischen dem zweiten und dritten Altar des linken Seitenschiffs im Dom von Cividale<sup>9</sup> (Abb. 1). Das überlebensgroße Bildwerk ist in den Fleischteilen gelblich-grau gefaßt, das Lententuch vergoldet. Der kurze Thorax und die unproportionierte Länge der

ventario degli oggetti d'arte d'Italia II), ist ein rückständiges Werk des 15. Jahrhunderts, verwandt gewissen Madonnen des Quattrocento in Latium.

<sup>7</sup> G. de Francovich, Crocefissi lignei del sec. XII. in Italia. Boll. d'Arte XXX, 1935/36, S. 492 ff.

<sup>8</sup> P. Toesca, Stor. dell'arte it. I, (Torino 1927) S. 787 ff. C. Cecchelli, Dedalo III, 1922/23, S. 760, setzt die beiden Skulpturen, man weiß nicht recht warum, in das 14./15. Jahrhundert.

<sup>9</sup> G. Fogolari, Cividale del Friuli, Bergamo 1906, S. 108 ff. — P. Toesca a. a. O. S. 788. — C. T. Müller, Mittelalterliche Plastik Tirols, Berlin 1935, S. 27.

Beine und der Schenkel machen es wahrscheinlich, daß das Kruzifix ursprünglich sehr hoch, auf einer Ikonostasis etwa, aufgestellt war. Das Relief ist flach, gleichsam platt gepreßt, die Ausführung minutiös, sehr genau die Zeichnung des Nacheinanders der welken Falten des abgemagerten Thorax, die Darstellung der aufgeblähten Adernstränge der Arme, die Ordnung in anspruchsloser Klarheit des verschiedenartigen Verlaufs des reichen, vielfachen Faltenwerks des Lententuches, die Freilegung des feinen Spiels der Muskeln in den nervösen und ausdrucksvollen Beinen. Der Künstler des Kruzifixes von Cividale hat sich offenbar von Kunstwerken, die den Skulpturen des Mittelportals der Kathedrale in Chartres (1205—1215)<sup>10</sup> sehr nahestanden, anregen lassen. An den Statuen zur Rechten des Mittelportals der Chartreiser Südfassade (Abb. 4) findet sich z. B. die gleiche Form der Füße mit den klar voneinander abgesetzten Zehen und die gleichen, stark betonten Hängefalten, die gleiche Behandlung der Draperie mit den langen, einfachen, festen Falten (man vergleiche die Gewandfalten des hl. Jakobus in Chartres — die Mittelfigur unserer Reproduktion — mit dem Lententuch des Christus in Cividale), ein sehr ähnlicher Gesichtsausdruck nachdenklicher, tiefer, verklärter Menschlichkeit, und man stelle den Kopf des Kruzifixus in Cividale (Abb. 2) neben den des hl. Dionysius (rechte Seite des linken Portals (Abb. 5)) oder auch neben den des segnenden Christus (auf dem Architrav des Mittelportals), um die vielen Ähnlichkeiten bestimmter Details zu beobachten, den derben Vorsprung der Nase, die geschwungene Zeichnung des Mundes, die kleinteilige Riefelung des Bartes und des Schnurrbärtchens usw. Eine beständige und unbeugsame Kraft der Stilisierung gestaltet und durchdringt im Kruzifix von Cividale alle Formen und bringt das Faltenwerk des Lententuches in vollendeten Einklang mit der künstlerischen Bildung des Körpers selbst. Die Datierung des Bildwerkes wird man annähernd um 1220 festlegen können.

C. T. Müller ist vom unitalienischen Aussehen des Kruzifixes in Cividale betroffen. Das erklärt sich, ich wiederhole es, aus dem engen Zusammenhang des Meisters, den ich aber für einen Italiener halte, mit französischem Formgut<sup>11</sup>. Ich kann der Meinung Müllers nicht beipflichten, der die Datierung des Kruzifixes in Cividale aus der stilistischen Verwandtschaft mit den etwas früheren (ca. 1200) Fresken in der Domkrypta von Aquileia (Abb. in *La Basilica di Aquileia*, Bologna 1933, Taf. LXXIII) begründet. Die Verwandtschaft zwischen dem Fresko und unserem Bildwerk ist zu ungefähr und allgemein, um irgendeinen Zusammenhang der beiden Werke behaupten zu können. Der klassizistische Effekt des Kreuzes in Cividale leitet sich mehr von der Skulptur der *Ile de France* des 13. Jahrhunderts her, als von der byzantinisierenden Auffassung der Fresken in Aquileia. Nicht überzeugend scheint mir auch die Begründung, mit der Müller die Datierung des Kreuzes in Cividale in das 1. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts zu stützen versucht: „Kein Zug deutet auf jene über-

<sup>10</sup> M. Aubert, *La sculpture française au début de l'époque gothique*, Paris 1930, Taf. 77.

<sup>11</sup> C. T. Müller, *Mittelalterliche Plastik Tirols*, Berlin 1935, S. 27. — W. Körte (*Kunstgesch. Jahrb. d. Bibl. Hertziana*, I, 1937, S. 13, Anm. 14) hält den Autor des Kruzifix von Cividale für einen Deutschen.

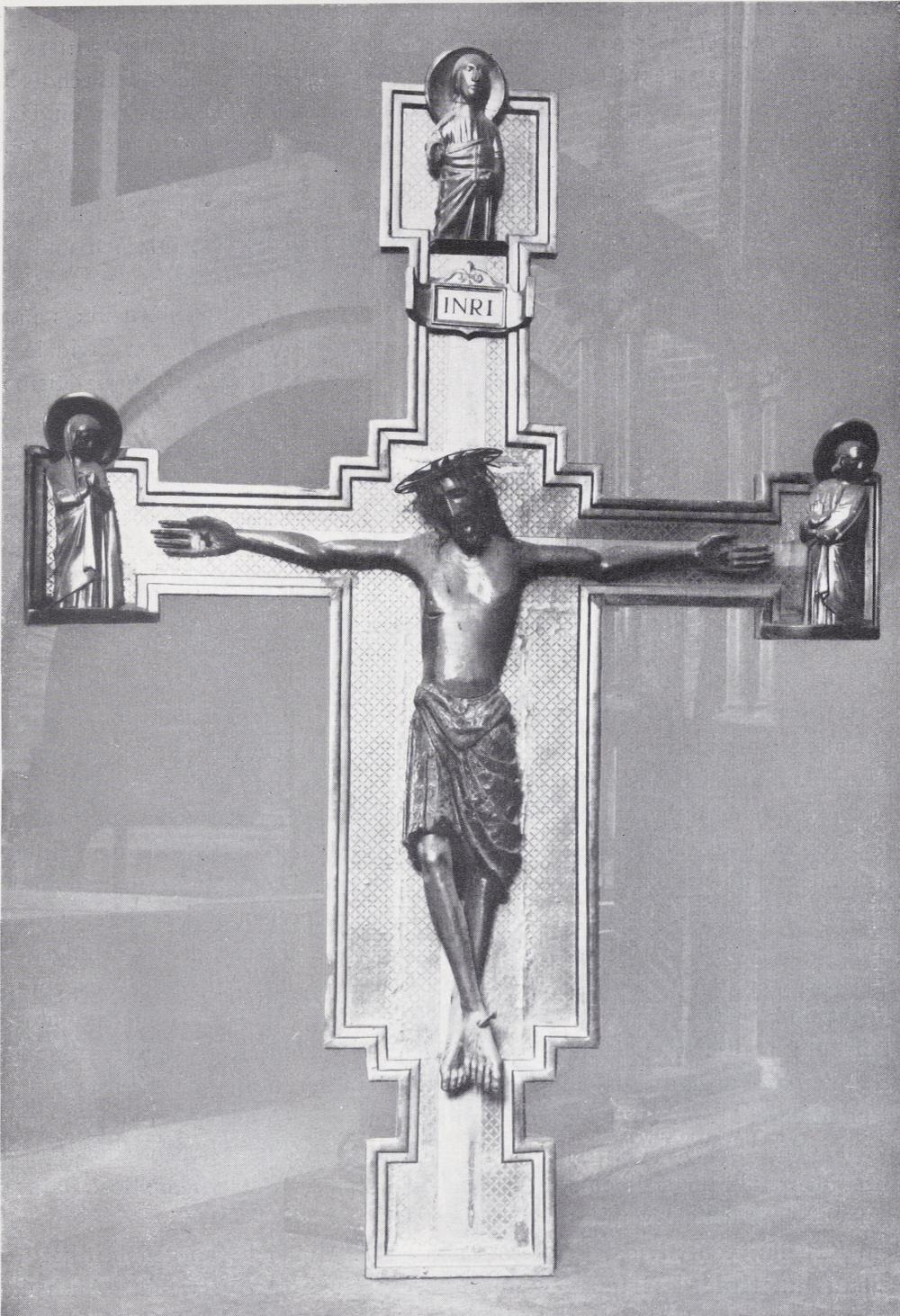


Abb. 6. Kruzifixus im Dom zu Modena

quellende Bereicherung der Erscheinung, wie sie schon im 2. Jahrzehnt des Jahrhunderts an mehreren genau datierbaren Werken auffällt.“ Müller zitiert, um seine Behauptung zu bekräftigen, die Kreuzigung im Pontificale des Bischofs von Wangen in Trient (1207 — 18. Abb. bei H. J. Hermann, *Die illustrierten Handschriften in Tirol*, Leipzig 1905, Nr. 266, S. 123) und jene in einem Ms. in Magdeburg von 1214 (Abb. bei A. Goldschmidt, *Jahrb. d. Pr. Kunstslg.* XXXVI, 1915, S. 143, Abb. 9). Aber das beweist recht wenig in Anbetracht der zeitlich oft sehr ungleichmäßigen Ausbreitung formaler Einzelheiten in der romanischen und gotischen Kunst.

Absurd und vollständig unerklärlich ist die Datierung dieses Kruzifixes in das 15. Jahrhundert, die von A. Santangelo im Inventarisierungsband von Cividale vorgeschlagen wird<sup>12</sup>. Im Ausdruck des Antlitzes entdeckt Santangelo „un patetismo da accademia bolognese secondo la concezione seicentesca del *Christus passus*“!! Der Kruzifix von Cividale wird zusammen mit anderen archaisierenden Kreuzen in Karnien als Parallelerscheinung der Ikone venezianisch-byzantinischer Madonneri hingestellt, und als Vergleichsstücke werden ein Kruzifix in Portis bei Venzone und einer in S. Giusto in Triest angeführt. Während jedoch der unsichere und unklare Faltenwurf des Lententuches und besonders die veristische Behandlung des Antlitzes und der Haare im Kruzifix von Portis — wie es auch eindeutig aus der Abbildung hervorgeht (Abb. bei G. Bragato, *Da Gemone a Venzone*, Bergamo 1913, S. 136) — unzweifelhaft auf ein spätes Datum hinweisen (vielleicht zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts), besitzt der Kruzifixus von Cividale eine formale Einheit und Logik, die sich in allen Einzelheiten dem Zeitstil der ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts anpassen. Unglücklich gewählt ist auch von Santangelo der Hinweis auf die Tätigkeit der venezianisch-byzantinischen Madonneri als entsprechendes Stilphänomen für das von ihm fälschlich angenommene zähe Festhalten an romanischen Stileigentümlichkeiten beim Autor des Kruzifixus von Cividale. Denn das Festhalten an überkommenen Formen in der späten byzantinisch-venezianischen Tafelmalerei entspricht einem der wesentlichsten Merkmale der byzantinischen Kunst, das sich hingegen in der Entwicklung der abendländischen Plastik und Malerei in dieser ausgeprägten Art nicht findet. Eine wenn auch noch so rückständige und bäurische Skulptur des 16. Jahrhunderts im Abendland verrät in einem bedeutend ausgeprägterem Maße die Epoche, der sie angehört, als eine gleichzeitige dem byzantinischen Kunstkreise verbundene Malerei. Da aber außerdem beim Kruzifix von Cividale von einem vernachlässigten oder rückständigen Stile in Anbetracht seiner hohen künstlerischen Qualität überhaupt nicht die Rede sein kann, so fällt die vollständig haltlose Datierung Santangelos in Nichts zusammen.

Dem Kruzifix von Cividale ist, wie schon C. T. Müller hervorgehoben hat<sup>13</sup>, der Kruzifixus im Hofe des Hauses Laubengasse 24 in Bozen verwandt. Auch dieses

<sup>12</sup> A. Santangelo, *Cividale*, Rom 1936, S. 18.

<sup>13</sup> C. T. Müller, *op. cit.*, S. 27—28, Taf. 17, Abb. 34.



Abb. 7. Trausnitz bei Landshut, Kruzifixus i. d. Kapelle

Werk geht, gleich dem Kruzifixus von Cividale eng mit der französischen, stark von klassischen Elementen durchdrungenen Cathedralplastik der Isle de France zusammen. Das Datum 1205, das sich auf einer barocken Schrifttafel zu Häupten des Gekreuzigten befindet, scheint mir daher, im Gegensatz zu Müller, der es für zu früh hält, dem Stile des Werkes zu entsprechen.

Schon in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts gehört das Kruzifix im Dom zu Modena<sup>14</sup> (Abb. 6). Es hängt über der Ikonostasis. Das Bild ist an einem reich silhouettierten und vergoldeten Kreuz befestigt, das auf der Spitze und an den Enden der Querarme drei vergoldete Figuren im Hochrelief trägt: die hl. Jungfrau, den hl. Johannes und den segnenden Christus mit einem Buch in der Linken; der zweifellos

<sup>14</sup> A. Venturi, *Storia dell'arte it.* III, Milano 1904, S. 385 ff. — P. Toesca a. a. O., S. 788.

ehemals in der Segensgebärde erhobene rechte Arm ist abgeschlagen. Der Christus ist neu gefaßt und ebenso scheint auch die Vergoldung des Kreuzes und der drei Statuetten ziemlich neuen Datums zu sein. Das durch die weiten Falten eindrucksvolle, gewichtige Lendentuch kontrastiert mit den zerbrechlichen, zarten Gliedern Christi, die mit einer gewissen Nachlässigkeit gebildet sind; der Künstler ließ sich vor allen Dingen die Gestaltung des Gesichtes angelegen sein, dessen edle, reine Linien den Schmerz in gehaltenem Pathos ausdrücken.

Die späte Datierung des Bildwerkes wird nicht so sehr durch die gekreuzten Füße, die nur ein einziger Nagel durchbohrt, nahegelegt, als vielmehr durch die ins einzelne gehende, veristische Behandlung der Anatomie der Füße, der Beine, der Arme und der Hände. Auch die Haltung und die sehr gotisierenden Gesten der Jungfrau und des hl. Johannes — wir haben keinen Grund anzunehmen, daß diese Figuren erst in späterer Zeit dem Kruzifix zugesellt worden wären — legen es nahe, das Modeneser Kruzifix in das 3. Viertel des 13. Jahrhunderts zu setzen.

Wenig früher als das Modeneser Kruzifix ist das im letzten Saal über der Eingangstür aufgehängte Kreuz im Museo Civico in Bologna<sup>15</sup> (Abb. 8). Das nicht so reich wie das Modeneser Stück silhouettierte Kreuz zeigt Goldgrund, die Arme des inneren Kreuzes sind blau gemalt. Der Christus — Lendentuch, Krone und Nimbus sind vergoldet — ist gänzlich neu gefaßt. In der allgemeinen Körperstruktur hat der Bologneser Christus manche Verwandtschaft mit jenem in Modena: die gekreuzten Beine, deren Füße nur ein Nagel durchbohrt, die Anlage der Falten des Lendentuches, das bis unter das eine Knie reicht und das andere frei läßt, die schwellende Modellierung des Thorax, die fast senkrecht verlaufende Umrißlinie der rechten Seite, die erst auf der linken rechten Leben gewinnt. Aber die derben, massigen Formen des Bologneser Christus weisen ihm seinen zeitlichen Platz um die Mitte des 13. Jahrhunderts an, also vor dem Christus in Modena, der schnittiger, gefühlter, zeichnerischer ist. Während jener jedoch der formalen Tradition der Skulptur der Emilia verbunden ist, zeigt der Bologneser Christus mancherlei Berührungspunkte mit der Skulptur des 13. Jahrhunderts in Süddeutschland. Dieselbe Art die Gewänder zu drapieren, die Falten eingekerbt, schmiegsam, gleichlaufend zu halten, eine Weise, die auch das Lendentuch des Bologneser Christus bestimmt, beobachtet man z. B. an den Sandsteinaposteln von der Chorbrüstung der Kirche in Wessobrunn, die sich heute im Nationalmuseum in München befinden<sup>16</sup> (Abb. 3). Das ist ein Faltensystem, das von dem Künstler der Wessobrunner Apostel — sie sind sicher in die Jahre von 1250—1253 zu datieren — vom sogenannten Ecclesia-Meister der Straßburger Kathedrale übernommen worden ist, der seinerseits von der Chartreter Werkstatt abhängig ist<sup>17</sup>. Auch im Linienzug und im Ausdruck des Christuskopfes zeigt sich ein deut-

<sup>15</sup> P. Toesca a. a. O., S. 894, Anm. 30.

<sup>16</sup> Ph. M. Halm und G. Lill, Die Bildwerke des Bayerischen Nationalmuseums, I, Augsburg 1924, Nr. 19—39, S. 6 ff.

<sup>17</sup> K. Frank-Oberaspach, Der Meister der Ecclesia und Synagoge am Straßburger Münster.

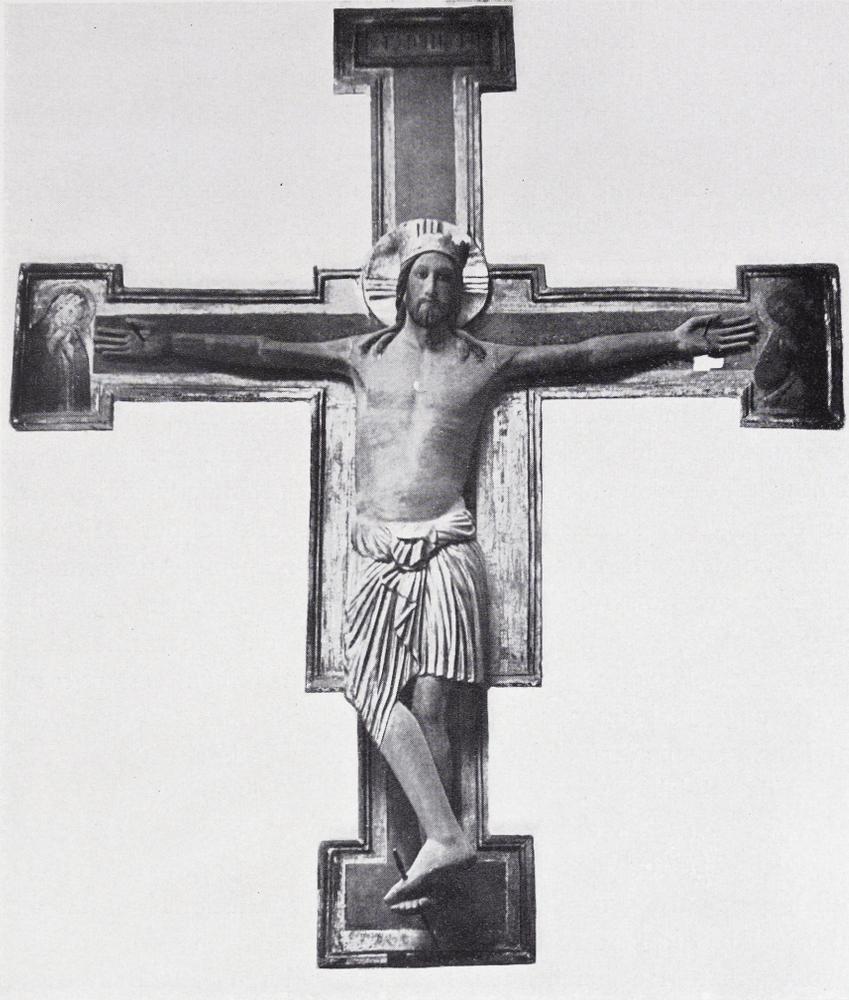


Abb. 8. Bologna, Museo Civico, Kruzifixus

licher Wiederhall der Auffassung der Wessobrunner Apostel (vgl. den Kopf des rechten Apostels auf unserer Reproduktion). Der enge Zusammenhang des Christus in Bologna mit der Skulptur Süddeutschlands wird ferner mit aller Deutlichkeit durch den Kruzifixus der Trausnitz-Kapelle in Landshut erwiesen<sup>18</sup> (Abb. 7), der von einem französischen, eng zur Chartrezer Schule gehörigen Prototyp sich herleitet. Ganz ähnlich ist bei beiden Bildwerken Form, Ausdruck und Haartracht der Köpfe, die fleischige Modellierung des Thorax und des Unterleibes, die Haltung des Körpers und der übereinandergelegten Beine, die allgemeine Anlage des Faltenwerks am

Düsseldorf 1903. — Zum Einfluß der Straßburger Skulptur auf die Skulptur Süddeutschlands vgl. O. Schmitt, *Städel-Jahrbuch* II, 1922, S. 109 ff.

<sup>18</sup> I. Müller-Abensberg, *Der Meister der Kreuzigungsgruppe in der Burgkapelle der Trausnitz zu Landshut*, *Jahrb. f. Kunstw.* 1923, S. 153 ff.

Lendentuche, das zu einem kräftigen Wulst um den Gürtel sich ballt. Aber diese deutschen Elemente erscheinen in dem Bologneser Schnitzwerk wie verdünnt und besänftigt, aufgefangen in einer Atmosphäre zusammenfassender formaler Abstraktion, die man eben italienisch nennen könnte. Es ist deshalb recht schwierig zu entscheiden, ob der Bologneser Christus nun das Werk eines italianisierten deutschen Meisters sei, oder aber, und das scheint fast wahrscheinlicher, das eines italienischen Künstlers, der von der süddeutschen Skulptur beeinflusst wurde.

Spuren jener Wirksamkeit süddeutscher Plastik des 13. Jahrhunderts gelangten bis nach Süditalien. In der Chiesa del Crocefisso zu Brindisi bewahrt man ein Holzkruzifix (Abb. 9), das eine wahrhaft überraschende Verwandtschaft mit dem Landshuter Kruzifix aufweist. Sie zeigt sich nicht nur in der entsprechenden ovalen Gestaltung des Schädels und dem Gesichtsausdruck, in der naturalistischen Modellierung der Arme, des Brustkorbs, des geblähten Unterleibes, den gekreuzten Beinen, der Anlage des Lendentuches, das von einem kräftigen Leibgurt gehalten wird, der großen Aureole hinter dem Kopf, sondern auch im Aufbau des in der Mitte eingetieften Kreuzes, das an der Spitze und den Enden der Querarme Ausweitungen mit den reliefierten Evangelistensymbolen zeigt. Vegetabile Ornamente verschleifen den Übergang von jenen Pässen zu der Wagerechten der Querarme (das Mathäus-Symbol fehlt dem Kruzifix aus Brindisi). Dieses Kreuz verlangt fühlbar eine spätere Datierung als jenes aus Trausnitz. Das gelassene Erwarten des letzteren weicht im Bildwerk aus Brindisi einem quälenderen, schneidenderen Vortrag. Veristisch wird das Spiel der Sehnen in Armen und Beinen betont. Die fleischlosen Zehen versteifen sich unter der krampfigen Spannung der Muskeln, präzise und hart zeichnet sich der Brustkorb durch die gezernte Haut, die grausame Wunde der Flanke ist willentlich ganz vordergründig dargeboten, heftig fällt der Kopf auf die Schulter, mit grausamer Deutlichkeit reden die erlöschenden Augen vom Todeskampf, verschleiert vom Schatten des nahenden Todes. Das Kreuz aus Brindisi geht jenem neuen Typus des gotischen schmerzreichen Kruzifixes voran, der um 1300 erscheint und sich in ganz Europa verbreitet<sup>19</sup>; wir werden es deshalb an das Ende des 13. Jahrhunderts setzen. Beim Betrachten des Bologneser Kruzifixes kann man sich nur schwer des unsicheren Gefühls erwehren, welcher Nationalität, deutscher oder italienischer, der Meister wohl zugehöre, dagegen kann meiner Ansicht nach ein derartiger Zweifel vor dem Bildwerk in Brindisi gar nicht aufkommen. Es scheint mir sicher von einem wandernden süddeutschen Meister ausgeführt zu sein. Das beweisen nicht allein die stilistischen und ikonographischen Übereinstimmungen mit dem Christus aus Trausnitz. Die Neigung des Hauptes, die lockigen Haare und den kurzen Bart entdeckt man identisch wieder in einem Kruzifix einer schwäbischen Dorfkirche, das sich jetzt im Nationalmuseum in München befindet (in das letzte

<sup>19</sup> Über diesen gotischen Kruzifixtypus vgl. G. von Francovich, *L'origine e la diffusione del Crocefisso gotico doloroso*, Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana, 2. Band, Leipzig 1938, S. 143 ff.

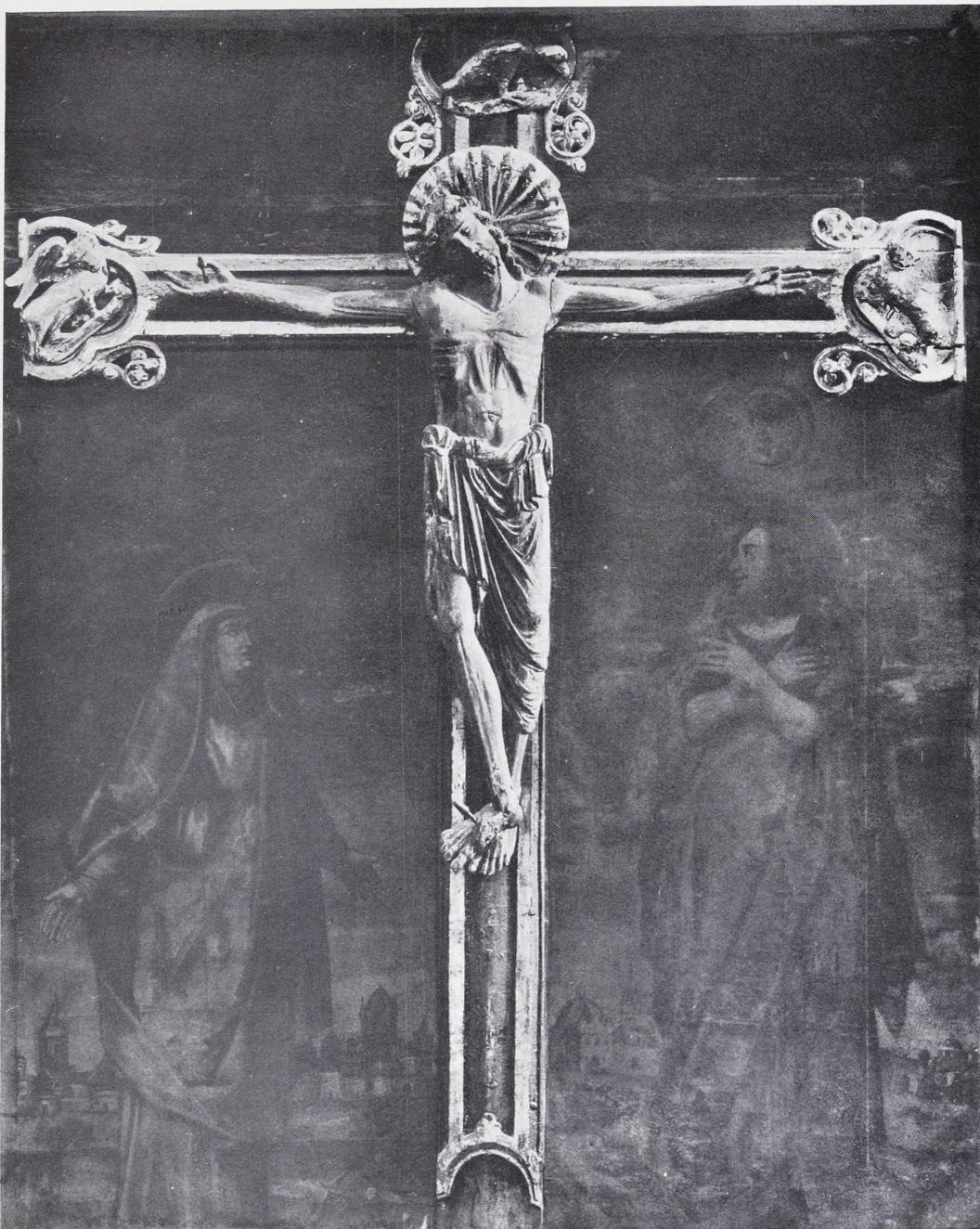


Abb. 9. Brindisi, Chiesa del Crocefisso, Kruzifixus

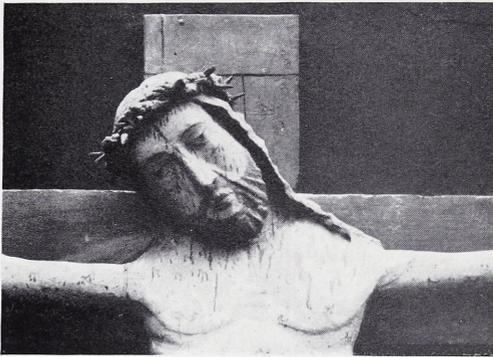


Abb. 10. München, Nationalmuseum,  
Schwäbischer Holzkruzifixus

Drittel des 13. Jahrhunderts zu datieren<sup>20</sup> (Abb. 10), während das Lententuch wörtlich nach dem des Metallkreuzes des 13. Jahrhunderts im Dom zu Freiburg i. Br. (Abb. 11), dem sogenannten Böcklin-Kreuz, kopiert zu sein scheint, das seinerseits, zusammen mit den Metallkreuzen aus Engelberg<sup>21</sup>, Diestelde und Niedermünster<sup>22</sup>, mit der Goldschmiedekunst des Maasgebietes, das durchtränkt von französischen Einflüssen ist, zusammenhängt<sup>23</sup>.

Die Kruzifixe von Modena, Bologna und Brindisi gehören mit jenem von Landshut zu einem ikonographischen Typus, der zu Beginn des 13. Jahrhunderts in Frankreich, wahrscheinlich in Chartres, aufkam und sich von dort in ganz Europa, besonders aber in Belgien und in Deutschland verbreitet hat<sup>24</sup>. Die charakteristischen Merkmale jener Kruzifixe sind: das Übereinanderlegen der Füße, die Schürzung des Lententuches zu seiten des Fußes, der über den andern gelegt ist, und das durch das Hochziehen des Schurzes verursachte Freilegen des Knies. Das Lententuch, angeschmiegt an den Kontur des gebeugten Beines, zieht sich in horizontalen Falten zu dem anderen, gestreckten, hinüber. Auch die Pässe an den Enden der Kreuzarme finden sich bei den belgischen, einigen sächsischen Kruzifixen, sowie bei dem Landshuter Stück. Sie schließen hier jedoch nicht die Evangelisten-Symbole, sondern Engelsfiguren ein. Diese Medaillons sind zweifellos von den bekannten Metallkreuzen übernommen, wohl besonders von denen der belgisch-niederrheinischen Goldschmiedeschule aus der 2. Hälfte des 12. und vom Anfang des folgenden Jahrhunderts; und in der Tat haben wir festgestellt, daß das Lententuch des Kruzifixes von Brindisi die engsten Analogien zum Freiburger Metallkreuz zeigt.

<sup>20</sup> Ph. M. Halm und G. Lill a. a. O., Nr. 73, S. 15.

<sup>21</sup> P. Metz in H. Th. Bossert, Geschichte des Kunstgewerbes V, Berlin 1932, S. 340 ff.

<sup>22</sup> S. Walter, La croix de Niedermünster. Archives alsaciennes X, 1931, S. 11 ff.

<sup>23</sup> Das Kruzifix aus Brindisi wurde von T. Krautheimer-Heß (*L'Arte* XXXVII, S. 18 ff.) publiziert, als mein Artikel bereits fertig war. Die stilistische Bedeutung dieses Bildwerks ist der Autorin entgangen. Obwohl sie die Verwandtschaft mit dem Kruzifix von Trausnitz richtig erkennt, spricht sie es doch als das Werk eines Italieners aus dem 2. Viertel des 13. Jahrhunderts an, der sich an der französischen Skulptur vom Anfang des 13. Jahrhunderts inspiriert hätte. Es ist schwer zu verstehen, wie Frau Krautheimer-Heß behaupten konnte, daß das Landshuter Kreuz entwickelter sei als das Bildwerk in Brindisi, daß die Antwort auf die Frage, ob ein deutsches Muster dem Kruzifix von Brindisi als Vorbild gedient habe, naturgemäß negativ zu beantworten sei und so fort.

<sup>24</sup> A. Goldschmidt, Das Naumburger Lettnerkreuz im Kaiser-Friedrich-Museum. *Jahrb. d. Pr. Kunstslg.* XXXVI, 1915, S. 137 ff.

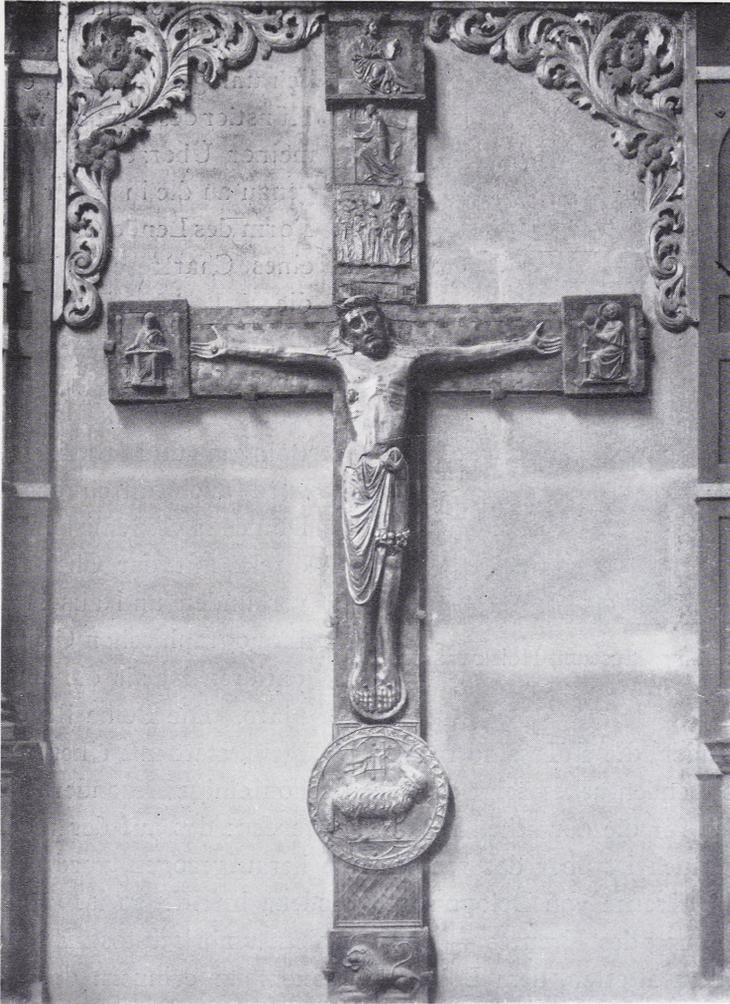


Abb. 11. Freiburg i. Br., Münster, Metallkruzifix

Müller-Abensberg beobachtet ganz richtig, daß das Trausnitzer Kruzifix dem von Goldschmidt mutmaßlich rekonstruierten französischen Urtypus näher steht als die sächsischen Kreuze, und deshalb wahrscheinlich direkt aus Chartres abzuleiten ist. Angesichts der engen und offensichtlichen formalen Beziehungen der Kreuze von Bologna und Brindisi zur süddeutschen Plastik ist es demnach klar, daß der neue französische Kruzifixtypus des 13. Jahrhunderts von den Schnitzern dieser beiden Werke in der süddeutschen Umprägung übernommen worden ist (vom Typus des Trausnitzer Kruzifixes etwa), während das Modeneser Kreuz direkt von französischen und belgischen Vorbildern abzuhängen scheint.

Es ist ohne weiteres ersichtlich und deshalb fast überflüssig darauf hinzuweisen, daß die Meister der Kreuze von Bologna und Modena bei der Gestaltung des Lenden-

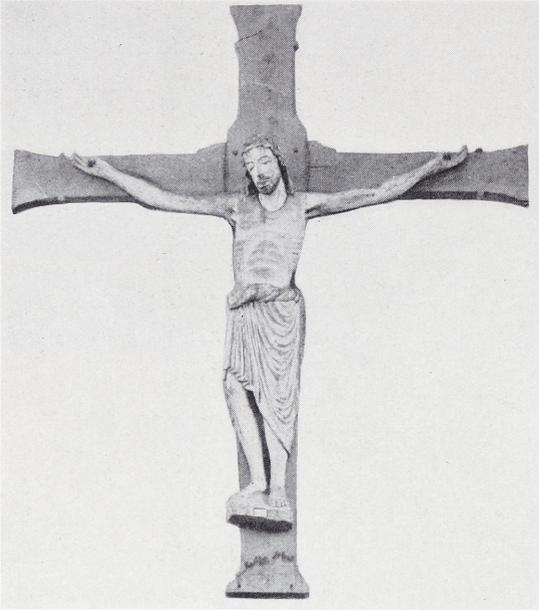


Abb. 12. Le Mans, Museum, Holzkruzifixus

nicht übereinander, die Füße sind mit zwei Nägeln, statt mit einem durchbohrt. In der Form des Lententuches zeigt es jedoch schon einige Besonderheiten, die später charakteristisch für die deutschen Bildwerke werden: das auf der rechten Seite verknotete Lententuch ist über das rechte Knie heraufgezogen, verdeckt dagegen das linke. Was die Kreuze von Bologna und Modena betrifft, so ist ihre Abhängigkeit — in der Rahmung des Kreuzes — von gemalten umbrisch-toskanischen Kruzifixen offenbar. In dem ältesten, dem Bologneser Exemplar erinnern die gemalten Halbfiguren von Maria und Johannes auf den Medaillons der Querarme noch an die ursprünglich malerische Dekoration ähnlicher, reich silhouettierter Kreuze, wie sie dann in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts gelegentlich auch von den Holzschnitzern verwendet wurden, um darauf — in wenig glücklicher Weise — eine plastisch gearbeitete Christusfigur anzubringen, deren Volumen von den übertriebenen Ausladungen des Kreuzes naturgemäß geschwächt und verflacht wird.

Die von Goldschmidt und Müller-Abensberg vertretene Hypothese eines bisher nicht näher faßbaren Chartreser Kruzifixusprototyps erhält eine überraschende Bestätigung von seiten eines in dieser Hinsicht äußerst interessanten Exemplars im Museum von Le Mans (Höhe 1,70 m), das sich über der Tür des ersten Saales, leider sehr hoch gehängt, befindet (Abb. 12). Eine nachlässige Übermalung der Haare und des Bartes beeinträchtigt den edlen Ausdruck des schmalen, feinen Kopfes mit den erloschenen Augen. Hingegen scheint das verblichene, helle Grün des Lententuches seinen ursprünglichen Farbauftrag noch zu bewahren. Zwischen dem Kruzifixus in

tuches ihr Vorbild mißverstanden haben: Die Faltenanordnung ist gänzlich unlogisch. Dagegen hält sich der Künstler des Kreuzes in Brindisi, nach meiner Überzeugung ein Deutscher, genau an die in seiner Heimat übliche Form des Lententuches. Die Existenz eines Chartreser Urtypus, von dem die sächsischen Kreuze von Halberstadt (Liebfrauenkirche), Corvey (Abteikirche), Hannover (Museum), Merseburg (Dom) und die von Landshut, Bologna und Brindisi abstammen, wird auch durch das Kruzifix des Domes in Cividale bewiesen, das noch direkt mit der Chartreser Skulptur verbunden und aus stilistischen und ikonographischen Gründen früher zu datieren ist als die deutschen Exemplare. Die Beine liegen noch neben,

Le Mans und denen in Trausnitz und Brindisi bestehen die denkbar engsten Beziehungen, besonders in der Drapierung des Lententuches, das tief über das linke Bein herabreicht, während es kurz geschürzt und in dichte parallele Faltenstege gehäuft, das rechte Knie und einen kurzen Teil des rechten Oberschenkels frei läßt. Typisch ist in diesen Stücken das wulstige Hervortreten des Gürtels. In allen drei Kruzifixen hebt sich der Brustkorb scharf gegen die weiche Bauchpartie ab, wie auch der Ansatz des Halses auf beinahe identische Weise durch das harte Vorspringen der Schlüsselbeine betont wird. Der Kopf-typus des Le Mans-Kruzifixus ähnelt vor allem dem Trausnitzer Christus. Er ist offensichtlich der ältere, wie es besonders klar aus der Stellung der Beine hervorgeht, die sich noch eng an romanische Vorbilder anschließend dem Körper einen mehr stehenden als hängenden Eindruck verleihen.

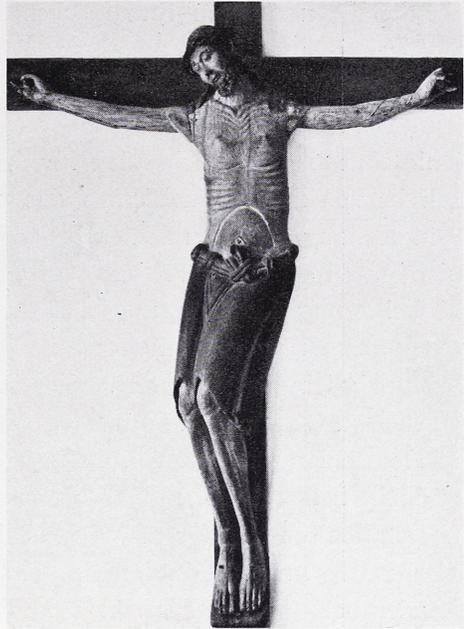


Abb. 13. Ursberg, Kruzifixus

Im Katalog des Museums von Le Mans<sup>25</sup> wird das Stück, das aus der Kirche von La Bosse bei La Ferté stammt, ganz allgemein in das 12. Jahrhundert datiert. Tatsächlich könnte es noch dem Ende des 12. Jahrhunderts angehören, wenn man die recht klaren Beziehungen zu den Statuen der Porte Royale von Chartres (gegen Mitte des 12. Jahrhunderts) in Betracht zieht, die sich hauptsächlich in der Behandlung des eng anliegenden Lententuches mit den kurvigen Faltenzügen über dem linken Bein verdichten. Dieser in Le Mans vertretene französische Kruzifixtypus, der romanische mit gotischen Stilelementen verbindet, muß unmittelbar einem Kruzifixus von ausgeprägterem gotischen Charakter vorausgegangen sein, dessen Entstehung im Bildhaueratelier der Chartreiser Querschiffportale gedacht werden kann. Denn sowohl die sächsischen von Goldschmidt zusammengestellten Kruzifixe, wie die von Cividale und Bozen verraten eindeutig den Einfluß des Stiles der Chartreiser Querschiffportalskulpturen, von dem aber im Kruzifixus von Le Mans noch nichts zu entdecken ist.

Neben den neuen, von der Isle-de-France her in die deutsche und italienische Dugentoplastik eindringenden gotischen Formen halten sich überall, ja verstärken sich sogar die byzantinischen Stilelemente. So werden in der Holzgruppe von Ursberg (Schwaben, um 1200—1220, Abb. 13), neuerdings restauriert und von Lill veröffent-

<sup>25</sup> A. Le Feuvre und A. Alexandre, Musée du Mans (Hôtel de Tessé). Catalogue du Musée des Arts, Le Mans, 1932, S. 107, Nr. 655.

licht<sup>26</sup>, die noch rein romanischen Elemente fast überdeckt von byzantinisierend-manneristischen Zügen, die sich in der Haltung Christi, der kalligraphischen Behandlung seines Rumpfes, im Faltenstil und Gesichtstypus der beiden Assistenzfiguren Maria und Johannes, wie in der geringen Stärke des Volumens erkennen lassen. Lill nennt als Vergleichsstück für den Ursberger Christus das gemalte Kreuz in der Kirche von Polling in Bayern, das um 1230 zu datieren ist<sup>27</sup>, und ein gewisser Zusammenhang zwischen beiden Kruzifixen ist wirklich nicht zu leugnen. Er zeigt sich nicht nur in der allgemeinen Körperhaltung, sondern auch in Einzelheiten, wie der Modellierung der Brustmuskeln, den starken Waden usw. Aber wie man für das Pollinger Kreuz an italienisch-byzantinischen Ursprung gedacht hat, so scheint es auch möglich, eine entsprechende stilistische Abteilung für das Kruzifix von Ursberg zu suchen. Tatsächlich findet sich das ähnlichste Werk im Bereich der Skulptur nicht in Deutschland, sondern in Italien: es ist das früher in der Sammlung Gualino befindliche Stück (Abb. 14), aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, das aus einem der norditalienischen Täler stammt; in ihm durchdringen sich französische und lombardische Elemente (besonders im Kopf) mit byzantinischen Zügen (Körperhaltung, Lententuch, geringe Plastik)<sup>28</sup>. In den beiden Kreuzen von Turin und Ursberg entdeckt man in der Tat klare Zusammenhänge im Rhythmus der Körperhaltung (vgl. vor allem die identische Stellung der Beine), in dem großen Lententuch mit der dichten Faltenhäufung auf der einen Körperseite, der schematischen Modellierung des Rumpfes, dem flachen und geringen Relief. Übrigens sind in Oberitalien mehr als in irgendeiner anderen italienischen Landschaft, romanische Holzkruzifixe erhalten, die nach byzantinischen, wohl über Venedig einströmenden Stilprinzipien gestaltet sind: ich erwähne, für das 12. Jahrhundert, außer dem Gualino-Kreuz das von Bassano<sup>29</sup>, und weiterhin das in der Kirche S. Antonio a Galligana bei Pisino (Istrien), aus der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts<sup>30</sup>.

Während die duecentesken Kreuze von Bologna und Brindisi sich eng an Süd-Deutschland anschließen, glaube ich die Ursberger Gruppe umgekehrt von byzantinischen, in Oberitalien umgeprägten Formen beeinflusst. Ein anderes Beispiel für diesen wechselseitigen Einfluß diesseits der Alpen in der Skulptur des 13. Jahrhunderts bildet ein Kruzifix (Nr. 947) im Castello Sforzesco in Mailand (Abb. 15 u. 16), das unbeholfene Machwerk eines geringen, vielleicht deutschen Meisters. Während es in der Stellung des Christuskörpers noch am romanischen Kompositionsschema des 12. Jahrhunderts festhält, läßt es in Stil und Technik sicher ganz die Gestaltungsformen des 13. Jahrhunderts erkennen. Die Gründe, warum ich seinen Meister für einen Deutschen halte, sind in den zahlreichen Berührungspunkten mit der süd-

<sup>26</sup> G. Lill, *Pantheon* 1935, S. 400 ff.

<sup>27</sup> Zum Kruzifix aus Polling vgl. A. Stange, *Münchener Jahrb. d. bild. Kunst*, N. F. VII, 1930, S. 166 ff.

<sup>28</sup> Zum Gualino-Kruzifix vgl. meinen in Anm. 7 zitierten Artikel.

<sup>29</sup> Ebenda.

<sup>30</sup> *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, V, Provincia di Pola, Roma 1935, S. 165.

deutschen Plastik zu suchen, die Gesichtszüge z. B. sind sehr ähnlich wie die einiger der Wessobrunner Apostel (Abb. 3) und die des Kruzifixes im Museum von Bologna (Abb. 8). Die Anordnung des Lententuches findet ihre genaue Entsprechung im Kruzifix von Ursberg (Abb. 13) in der Art, wie der Stoff eng an den Schenkeln anliegt, sich zwischen den Knien einbuchtet und hinter dem Körper kräftig herabfällt, an den Seiten eine enge Abfolge von Parallelfalten bildend. Das Mailänder Kruzifix wird höchstwahrscheinlich zwischen 1230 und 1250 entstanden sein. Die meisten der bisher bekannten Kruzifixe des 13. Jahrhunderts in Mittelitalien verlassen in keiner Weise den stilistischen Umkreis der einheimischen Schnitzerwerkstätten, von denen ich an anderer Stelle gehandelt habe (vgl. Anm. 1).

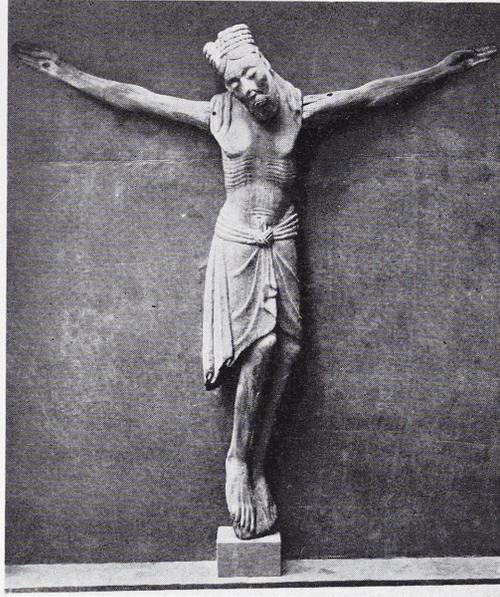


Abb. 14. Früher Sammlung Gualino Turin. Kruzifixus

In Süditalien gibt es aus dem 13. Jahrhundert eine ganze Serie von mit lombardischen, byzantinischen, französischen, spanischen Elementen durchtränkten Kruzifixen (besonders im Neapolitanischen), deren Meister, technisch wenig erfahren, unablässig das romanische Formengut wiederholen. Diese Gruppe ist von Quintavalle veröffentlicht worden, dessen Ergebnisse mir jedoch sowohl nach seiten des Stils wie der Chronologie völlig unhaltbar scheinen.

Wir müssen auf diese Frage noch einmal zurückkommen.

Es ist unnötig, die Datierung der minderwertigen Machwerke in den Kirchen San Giorgio Maggiore in Neapel ins 11. Jahrhundert zu widerlegen: sie gehören ohne Zweifel ins fortgeschrittene 13. Jahrhundert<sup>31</sup>. Die einzige interessante von Quintavalle nicht bemerkte Einzelheit ikonographischer Art bei dem Kruzifix in S. Giovanni Maggiore ist die Anfügung der zwei Seitentafeln mit den in Relief ausgeführten Figuren der Maria und des Johannes, eine Besonderheit, die an keinem anderen plastischen Kreuz romanischer Zeit wieder vorkommt. Sie findet sich an einigen gemalten toskanischen Stücken, mit denen übrigens das Neapler Schnitzwerk stilistisch nichts zu tun hat, und bestätigt meine Vermutung, den Ursprung dieser ikonographischen Neuerung in liturgischen Gebräuchen der byzantinischen Kirche zu suchen<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> A. Q. Quintavalle, *Due crocifissi campani del secolo XI*. *Dedalo*, XII, 1932, S. 925 ff.

<sup>32</sup> G. de Francovich, *L'origine du crucifix monumental sculpté et peint*. *Revue de l'art*, LXVII, 1935, S. 198 ff.

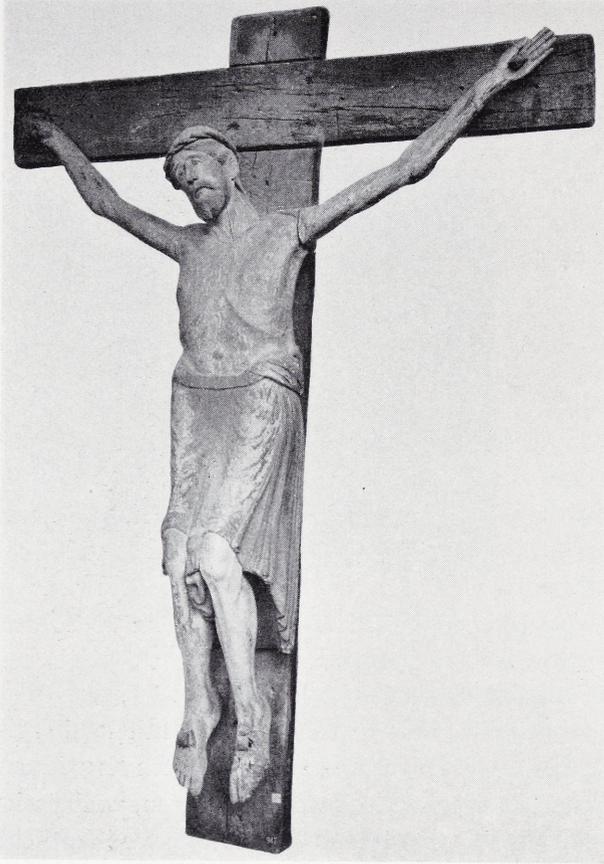


Abb. 15. Mailand, Kastell, Kruzifixus

In der Tat ist das neapolitanische Schnitzwerk in jedem seiner Stilelemente von byzantinisierenden Formen berührt. Das Kreuz in San Giorgio Maggiore hält sich dagegen an lombardische Vorbilder, die auch das Kruzifix in der Chiesa dei Gerolami voraussetzt. Nach meiner Ansicht sind jedoch beide von einem kampanischen Meister und nicht, wie Quintavalle annimmt, von einem Lombarden gefertigt<sup>33</sup>. Französische Vorbilder benutzten die ebenfalls kampanischen Meister der beiden rohen Werke in S. Agnello und im Dom von Neapel, die der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts angehören. Gewisse formale Einzelheiten, Rückbildungen bestimmender Eigentümlichkeiten der französischen Vorbilder, sind ihnen gemeinsam, so die fast identische Anordnung des Lententuches und die ähnliche Modellierung des

Thorax. Man begreift nicht leicht, wie Quintavalle vor dem Kruzifix in St. Agnello „ad un artefice certamente non italiano“ hat denken können; ebensowenig glücklich ist der Vergleich mit dem großartigen Kruzifixus Courajod im Louvre, da sich in Italien selbst französisierende Werke finden lassen, die dem Kreuz in Neapel genügend nahestehen, etwa das Kreuz von Sant Antimo.

Der Christus im Dom von Aversa, den Quintavalle in Beziehung „coll'Antelami, con la Deposizione di Volterra, col Cristo di Deposizione... a Prato“ bringt, ist einerseits mit der Kreuzabnahme in Tivoli und andererseits mit jener katalanischen in San Juan de las Abadesas stilistisch verknüpft. (Darüber habe ich ausführlich in meiner oben Anm. 1 zitierten Studie im Art Bulletin gehandelt.) Das Kruzifix im Dom von Ischia ist von einem schlechten, lokalen Nachahmer spanischer Vorlagen und wird im vorgeschrittenen Duecento entstanden sein. Den

<sup>33</sup> Zum Kruzifix der Chiesa dei Gerolomini und zu den anderen im Text zitierten vgl. A. Q. Quintavalle, *Sette crocifissi romani nelle chiese napoletane*. L'Arte XXXVII, 1934, S. 433 ff.

schwersten Irrtum beging aber Quintavalle vor dem Kruzifix in S. Maria a Piazza in Neapel, das er einem deutschen Meister vom Ende des 12. Jahrhunderts zuschrieb. Die deutschen Kruzifixe des 11. und 12. Jahrhunderts, die Quintavalle zum Vergleich zitiert, haben keine Ähnlichkeit mit dem neapolitanischen Schnitzwerk, außer jener sehr unbestimmten und allgemeinen, die der ganzen romanischen Epoche eigen ist und sich ikonographisch begründet. Dagegen finden sich in der neapolitanischen Skulptur bestimmte formale Besonderheiten von einem so spezifisch spanischen Klang, daß über ihre Herkunft kein Zweifel bestehen kann. So ist das Lententuch durchzogen von feinen Parallelfalten, die seitlich herabhängen und sich genau zwischen den Schenkeln krümmen, während die obere Umbiegung, die ringsum von kurzen Einsenkungen durchfurcht ist, die Starrheit geschlagenen Metalls hat. Und ein ganz ähnliches Lententuch gürtet die Hüften des Christus der Kreuzabnahme von San Juan de las Abadesas. Die unendlich feinen Haarsträhnen, die wie Schlänglein auf die Brust des neapolitaner Christus herabfallen, sind in dieser Form überaus bezeichnend für einige spanische oder hispanisierende Kruzifixe. Man findet sie wieder

im Christus von San Juan de las Abadesas und der St. Petruskirche von Moissac<sup>34</sup>; gerade letzterer zeigt eine dem Neapolitaner Christus ganz verwandte Linienführung im Gesicht. Aber es gibt noch ein anderes, mehr äußerliches Merkmal in der Skulptur Neapels, das deutlich nach Spanien weist: Das Monogramm Christi, ein eng von einem Kreis umschlossenes Kreuz, vom Kruzifixus halb überschritten, das in leichtem Relief über dem Kopf Christi in die obere Verlängerung der vertikalen Achse geschnitten ist. Es findet sich in vollständigerer Form mit besonderer Häufigkeit in den romanischen Tympana Spaniens (vgl. A. Kingsley Porter a. a. O. Taf. 54 a e b; Tympana von Santa Cruz de la Seros und Iaca; Taf. 92 a: Tympanon in Egea de los Caballeros; Taf. 133 b: Tympanon in Tamarite de Litera; Taf. 144 b: Tympanon in Berbegal. — Porter, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*. Taf. 514: Tympanon von St. André de Sorrède; Taf. 529, 531 und 532: Tympana von Huesca,



Abb. 16. Mailand, Kastell, Kruzifixus

<sup>34</sup> E. Rupin, Une croix en forme d'arbre à l'église Saint-Pierre de Moissac, in *Revue de l'art chrétien*, 1897, S. 225—27.

S. Pedro el Viejo; Taf. 766: Tympanon von Armentia; Taf. 799 und 804: Tympanon von Sepulveda). Zur Datierung des Kruzifixes von S. Maria in Piazza in Neapel glaube ich, daß man das Werk der entschieden gotischen, allenthalben sichtbaren Merkmale wegen in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts wird setzen müssen; man vergleiche die Zartheit der Glieder, das Vorragen der Knie, den Verismus der heraustretenden Rippen und der geschwollenen Adern der Arme, die geschmeidige und differenzierte Modellierung des Gesichtes. Der bäurische, rückständige, wenn auch mit unleugbarer Ausdruckskraft begabte Künstler, wohl ein Spanier, vermengt romanische und gotische Formen zu einem stilistisch unsicheren Gemisch<sup>35</sup>.

Vom Ende des Duecento oder Anfang des Trecento scheint mir die von Quintavalle nicht erwähnte Gruppe der Kreuzigung mit den Assistenzfiguren der Jungfrau und des Johannes in der Krypta der Chiesa di Scala bei Ravello zu sein, die sehr stark von der französischen Kunst beeinflußt ist. Ein sicheres Urteil ist der bösen, nachträglichen Übermalungen wegen recht schwierig. Derselben Epoche und Schule kann man vielleicht den Kruzifixus der Manfredi-Kapelle im Santuario von Montevergine bei Neapel zuweisen.

Der relativ zahlreiche, wenn auch qualitativ enttäuschende Vorrat im Neapolitanischen an duecentesken Kruzifixen ist, wir wiederholen es, eine Ausnahme im Bereiche der romanischen Holzskulptur in Süditalien. In Kalabrien fehlt sie fast ganz, aber auch in Apulien und Sizilien scheint die Holzbildhauerei der romanischen Zeit nichts irgendwie Nennenswertes hervorgebracht zu haben.

<sup>35</sup> W. Körte (loc. cit.) übernimmt die falsche Zuschreibung Quintavalles des Neapolitaner Kruzifixus an einen deutschen Künstler.