Kunstgeschichte

Der Kreuzgang des Domes in Monreale:

Eine Untersuchung zur Genese der romanischen Skulptur Siziliens

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu

Münster (Westf.)

vorgelegt von

Birgitt Schermer

aus Nordkirchen

2002

Dekan der
Philosophischen Fakultät: Prof. Dr. Dietrich Thränhardt

Gutachter: 1. Prof. Dr. Joachim Poeschke
2. Prof. Dr. Jürg Meyer zur Capellen

Tag der mündlichen Prüfung: 14.06.2002

Inhalt

1 Einleitung 1

2 Die Bauanalyse 4

2. 1 Die Quellen zur Gründung Monreales 4
2. 2 Die Baugeschichte des Domes und des Klosters 5
2. 3 Zur Architektur des Kreuzgangs 7
2. 3. 1 Zur Kapitellplastik des Kreuzgangs 12

3 Der Forschungsstand zur Monrealer Bauskulptur 15

3. 1 Die stilkritischen Forschungen 16
3. 2 Die systematischen Analysen der Monrealer Skulptur 22
3. 3 Zur Methodik dieser Arbeit 26

4 Die Ornamentik der Kreuzgangsskulptur 28

4. 1 Zur formalen Struktur der Kapitellplastik 28
4. 2 Zu den figürlichen Darstellungen 32
4. 3 Zur vegetabilen und abstrakten Ornamentik 33
4. 4 Die Quellen der Ornamentik 34
4. 4. 1 Der antiken Bauplastik entlehnte Ornamente 34
4. 4. 2 Die romanischen Komponenten der Ornamentik 38
4. 5 Zum Wesen der Monrealer Ornamentik 40

5 Die sizilianische Skulptur im 12. Jahrhundert 41

5. 1 Die Sockelreliefs am Grabmal Rogers II. 43
5. 2 Der Osterleuchter der Cappella Palatina 45
5. 3 Die Bauskulptur des Domes in Cefalù 47
5. 3. 1 Die Rekonstruktion der Baugeschichte 49
5. 3. 2 Die Bauskulptur des Domes 54
5. 3. 2. 1 Die Skulptur der ersten Bauphase 55
5. 3. 2. 2 Die Triumphbogen- und Langhauskapitelle 59
5. 3. 3 Die Skulptur des Kreuzgangs 65
5. 4 Zu den regionalen Voraussetzungen der Monrealer Skulptur 74

6 Der Anteil oberitalienischer Traditionen an der Monrealer Skulptur 76

6. 1 Das Kapitell der Monatsarbeiten B3 77
6. 1. 1 Die Monatsarbeiten von San Zeno in Verona 80
6. 2 Das Lazaruskapitell N8 84
6. 3 Der Reliquienschrein der Heiligen Sergius und Bacchus 87
6. 3. 1 Zum Stil der Sarkophagreliefs 90
6. 4 Der Reliquienschrein im Vergleich mit einzelnen Kapitellen 94
6. 4. 1 Das Lazaruskapitell N8 im Vergleich mit den Reliefs 95
6. 4. 2 Die Monrealer Monatsarbeiten B3 im Vergleich mit den Reliefs 98
6. 5 Das Bogenschützenkapitell N23 98
6. 6 Das Figurenkapitell O2 100
6. 7 Die Blattkapitelle W9 und N11 102
6. 8 Das Atlantenkapitell O25 105
6. 8. 1 Das Atlantenmotiv in der oberitalienischen Skulptur 106
6. 9 Das Kapitell mit Tierprotomen O15 109
6. 10 Zum Figurenstil der Kapitellgruppe 110
6. 10. 1 Zur vegetabilen Ornamentik der Kapitellgruppe 111
Exkurs: Die Fassadenreliefs von San Giovanni in Venere 115

7 Die Tendenzen innerhalb der oberitalienischen Werkstatt 125

7. 1 Die antikisierenden Kapitelle 125
7. 1. 1 Das Verkündigungskapitell W6 und das Eustachiuskapitell S24 125
7. 1. 2 Zur Antikenrezeption im Umkreis des Veroneser Meisters 129
7. 1. 3 Das sogenannte Mithraskapitell S22 132
7. 1. 4 Die Kanzeln des Domes von Salerno 135
7. 2 Die Verfestigung der Formensprache 138
7. 2. 1 Das Dedikationskapitell W8 138
7. 2. 2 Die erzählenden Kapitelle W20, W26 und O24 142
7. 2. 3 Die erzählenden Kapitelle O18 und N21 144
7. 3 Die antikisierenden Blattkapitelle 146

8 Der Anteil frühgotischer Skulptur 148

8. 1 Das Apostelkapitell W1 148
8. 2 Die Kapitellgruppe um W1 153
8. 3 Zu den Quellen des Stils der frühgotischen Tendenzen 156
8. 3. 1 Die Portalskulptur von Saint-Loup-de-Naud 157
8. 3. 2 Die Kreuzgangsskulptur von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-en-Champagne 158
Exkurs: Die Portalskulptur von Santa Maria degli Alemanni in Messina 163

9 Weitere Stiltendenzen innerhalb der Kreuzgangsskulptur 166

9. 1 Die Säulenschäfte der Nordwestecke 166
9. 2 Das Kapitell der Kindheitsgeschichte Jesu O1 168
9. 3 Eine eklektizistische Kapitellgruppe 170

10 Der Anteil und die Chronologie der Werkstätten 172

10. 1 Der skulpturale Dekor des Hauptportals 175

11 Die Bedeutung und Stellung der Monrealer Skulptur 179

12 Literatur 182

13 Abbildungsverzeichnis 207

13. 1 Abbildungsnachweis 213

13. 2 Abbildungen 214

1 Einleitung

Gegenstand dieser Untersuchung ist einer der prominentesten Bauten der normannischen Epoche Siziliens: das ehemalige Benediktinerkloster in Monreale, das zusammen mit der Kirche Santa Maria la Nuova von Wilhelm II. von Hauteville (1172-1189) gegründet wurde. Nur wenige Kilometer von Palermo entfernt an den Ausläufern des Monte Caputo gelegen, überragt der imposante Dom weithin sichtbar das Tal der Conca d'Oro.

Die prachtvolle Baugruppe umfaßt neben Kirche und Kloster auch einen Königspalast. Mit dieser symbolhaften Verbindung geistlicher und weltlicher Machtansprüche steht die Stiftung Wilhelms II. in der Tradition derartiger Baukomplexe in Rom, Konstantinopel oder Ravenna:[1] Der Monrealer Dom sollte die zentrale Kirche des Königreichs Sizilien sein und war von Wilhelm II. zur Grablege der Dynastie der Hauteville bestimmt worden. Möglicherweise war er auch als seine Krönungskirche konzipiert.[2] Die historischen Quellen und mehr noch der Gebäudekomplex selbst zeugen von dem Macht- und Prestigedenken des letzten Normannenkönigs. So wurden für die Architektur und zur Dekoration der Kirche und der angeschlossenen Gebäude gezielt unterschiedliche künstlerische Techniken angewandt und verschiedene Traditionen zusammengefügt, um einen möglichst prachtvollen Baukomplex zu erhalten, der sich diesbezüglich mit anderen herrscherlichen Residenzen des westlichen und östlichen Kulturkreises messen konnte.

Einer Beurteilung der einflußnehmenden künstlerischen Traditionen, der mit ihrer Wahl verbundenen Bedeutungsgehalte und der daraus abzuleitenden Funktion der Kunst am Hof Wilhelms II. gilt das besondere Interesse kunsthistorischer Forschungen zu diesem Themenkomplex.

---

[1] Krönig, W., Vecchie e nuove prospettive sull' arte della Sicilia normanna, in: Atti del Congresso Internazionale di Studi sulla Sicilia Normanna, Palermo 4 - 8 dicembre 1972, Istituto di Storia Medievale, Università di Palermo - Caltanisetta, Palermo 1973, 132-145; - Sul significato storico dell'arte sotto i due Guglielmi, in: Potere, società e popolo nell'età dei due Guglielmi, in: Atti delle quarte giornate normanno-sveve, Bari - Gioia del Colle, 8 - 10 ottobre 1979, Centro di Studi Normanno - Svevo, Università degli Studi Bari, Bari 1981, 291-310.

[2] Dittelbach, Th., Der Dom in Monreale als Krönungskirche - Kunst und Zeremoniell des 12. Jahrhunderts in Sizilien, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 62, 1999, 464-493.

Während die Architektur des Domes im Spannungsfeld zwischen lateinisch-westlichen, byzantinischen und arabischen Traditionen entstand, deren Anteil und Verhältnis zueinander kontrovers diskutiert werden, verdankt sich die Bauplastik, die vornehmlich an den Säulen der Kreuzgangsarkaden vorhanden ist, im wesentlichen Impulsen der westeuropäischen Romanik.[3] Dabei nimmt der Monrealer Kreuzgang mit seiner enormen Größe und prachtvollen Gestalt eine Sonderstellung innerhalb der romanischen Architektur Italiens ein. Die Qualität der Skulptur seiner Kapitelle und Säulenschäfte ist außergewöhnlich gut und diesbezüglich ohne Vergleich im sizilianischen Umfeld. So war es seit dem Beginn der wissenschaftlichen Beschäftigung mit diesem Themenkomplex Anfang des 20. Jahrhunderts ein zentrales Anliegen, den Stil der Monrealer Kapitellplastik und ihre Quellen zu erforschen. Die bislang aufgezeigten stilistischen Bezugspunkte der Monrealer Bauskulptur umfassen in der Summe der konkurrierenden Thesen weite Teile der zentral- und südfranzösischen Skulptur und beinahe alle Regionen Italiens. Die Vielzahl und das unbefriedigende Nebeneinander der kontroversen Thesen lassen deutlich werden, daß eine umfassende Analyse der Ornamentik der Monrealer Kapitellplastik die Voraussetzung bildet für jede weitere Beschäftigung mit diesem Themenkomplex.

Bisherige Untersuchungen des Monrealer Kreuzgangs gründeten zumeist auf der Prämisse, daß dieser in dem Kreuzgang des Domes San Salvatore in Cefalù einen unmittelbaren Vorgängerbau habe. So wurde die Monrealer Kapitellplastik vor dem Hintergrund einer, wenn auch in Umfang und Qualität recht bescheidenen, lokalen Tradition gesehen. Diese Chronologie ist jedoch nicht zwingend gegeben. Das spontane Auftreten äußerst qualitätvoller Bauskulptur ist nur mit dem Phänomen der Künstlermigration zu erklären. Die historische Situation und auch der Stil der Monrealer Kapitellplastik leiten dazu an, in dem Kreuzgang von Monreale den ersten umfangreichen skulpturalen Zyklus auf Sizilien zu sehen: Denn während in der zweiten Hälfte des

[3] Kitzinger, E., I Mosaici di Monreale, Palermo 1960; Krönig, W., Il Duomo di Monreale e l´architettura normanna in Sicilia, Palermo 1965; Trizzino, L., Die Kathedrale von Monreale: Was für eine Collage!, in: Daidalos, 16, 1985, 64-80; - Una fabbrica in onore e gloria del suo re, in: L'Anno di Guglielmo, 1189-1989. Monreale, percorsi tra arte e cultura, Hg. G. B. Badagliacca, Palermo 1989, 61-79.

12. Jahrhunderts der von Roger II. gestiftete Dom von Cefalù als Bauprojekt zunehmend an Bedeutung verlor, gehörte die Neugründung Wilhelms II. in Monreale zu einer der prominentesten Bauaufgaben ganz Italiens in dieser Zeit. Ihrem Prestige und dem Schmuckwillen des königlichen Bauherren ist es viel eher zuzutrauen, versierte Steinmetzen unterschiedlicher regionaler und kultureller Herkunft nach Sizilien zu rufen.

Diese Hypothese, die am Beginn der vorliegenden Untersuchung der Monrealer Bauskulptur stand, wurde von den Ergebnissen der stilkritischen Analysen der Cefaleser und Monrealer Kapitellplastik bestätigt: Sie ergaben, daß die Ornamentik eines großen Teils der Monrealer Kreuzgangsskulptur unmittelbar von oberitalienischen Traditionen abhängig ist. Diese Verbindung konkretisiert sich in der Person eines Künstlers, dessen Tätigkeit in Verona und Monreale im Rahmen dieser Arbeit nachgewiesen werden konnte. Aus der Anwesenheit seiner Werkstatt, die sich ihrerseits der Kunst des Nicolaus von Ferrara verdankt, sind wesentliche Elemente der Monrealer Skulptur, zu denen auch das ausgeprägte Antikeninteresse gehört, herzuleiten. Die qualitativ hochwertigen und für den süditalienischen Raum höchst innovativen Arbeiten haben die kampanische Skulptur und auch Teile der Cefaleser Bauskulptur nachhaltig beeinflußt. Daher ist der Untersuchung der Monrealer Bauskulptur eine Revision der Chronologie der sizilianischen Skulptur an die Seite gestellt.

So lenkt die vorliegende Arbeit den Blick auf den Monrealer Kreuzgang und seine Kapitellplastik als den ersten, umfangreichen Zyklus qualitativ hochwertiger romanischer Skulptur Siziliens. Mit seiner Errichtung gelang Wilhelm II. quasi ex nihilo der Anschluß an die skulpturalen Traditionen oberitalienischer sowie französischer Zentren. Basierend auf den Erfahrungen und Fertigkeiten der aus diesen entfernten Gebieten zugewanderten Steinmetzen, konnte innerhalb der Monrealer Bauhütte ein eigenständiger Stil entstehen, der die süditalienische und insbesondere die kampanische Skulptur nachhaltig, bis weit ins 13. Jahrhundert hinein, beeinflußte.

2 Die Bauanalyse

2. 1 Die Quellen zur Gründung Monreales

Die wichtigsten historischen Quellen zur Gründung des Benediktinerklosters Monreale und die einzigen Anhaltspunkte zu dessen Errichtung sind in den Regesten der Klosterkirche Santa Maria La Nuova in Monreale enthalten. Diese Dokumente wurden bis 1942 im Kloster aufbewahrt und sind heute in Palermo in der Biblioteca Centrale della Regione Siciliana ein Teil des „Fondo Monreale“.[4] Die archivarische Urkundensammlung geht zurück auf Erzbischof Arnaldo di Rassach (1306-1324), der verschiedene Schriftstücke, welche territoriale und juridische Befugnisse des Klosters und Erzbistums Monreale betreffen, zusammentragen, vervielfältigen und illustrieren ließ und als Kodex mit dem Titel „Liber privilegiorum sancte marie montis regalis ecclesie“ zusammenfaßte.[5] Es handelt sich vornehmlich um päpstliche Bullen, die den kirchenrechtlichen Status des Klosters und des Erzbistums Monreale betreffen, sowie um umfangreiche Donationen und Konzessionen seitens König Wilhelms II. Spätere Publikationen dieser Dokumente, wie die von Lello (1596) und Del Giudice (1702) basieren auf diesem Textkorpus.[6]

---

[4] Grasso, A. M., Il tabulario di St. Maria la Nuova in Monreale, in: Beni culturali e ambientali, II, 1-4 (1982) 255-272, 255; Schirò, G., Monreale. Territorio, popolo e prelati dai Normanni ad oggi, Palermo 1984, 12, Fn. 22.

[5] Von diesem Kodex waren ursprünglich vier Exemplare angefertigt worden, von denen sich bis heute lediglich zwei erhalten haben: Eines ist im Besitz der Biblioteca Vaticana (Cod. Lat. Nr. 3880) und ein weiteres im Seminario Arcivescovile in Monreale (Garufi, C. A., Catalogo illustrato del tabulario di S. Maria Nuova in Monreale, in: Documenti per servire alla storia di Sicilia, 19, 1902, 5-21, 6).

[6] Unter dem Namen seines Sekretärs Gian Luigi Lello publizierte Ludovico II. Torres, der damalige Erzbischof von Monreale die Texte, um so die verbrieften Privilegien des Erzbischofs und der Prälaten von Monreale zu dokumentieren und einzufordern (Lello, G. L., Historia della chiesa di Monreale, Roma 1596). Mit Ausnahme Del Giudices, der 1702 in seiner Monographie auch die 226 Dokumente der „Historia della chiesa di Monreale“ von Gian Luigi Lello neu auflegte, und Rocco Pirris, der 1733 in einer Quellensammlung zu den benediktinischen Gründungen auf Sizilien die frühen Papstbullen zitierte, hat sich im 17. und 18. Jahrhundert niemand mit den Regesten befaßt (Del Giudice, M., Descrizione del Real Tempio e Monastero di S. Maria Nuova di Monreale, Palermo 1702; Pirri, R., Sicilia sacra. Disquisitionibus et notitiis illustrata, 2 Bde., Palermo 1733). Eine wissenschaftliche Beschäftigung mit den überkommenen Schriftstücken erfolgte seit Ende des 19. Jahrhunderts (Spata, G., Sul cimelio diplomatico del duomo di Monreale, in: Giornale di Sicilia 1865, 3-70; Di Piazza, B., Cenni storici di Monreale, Monreale 1891; Garufi, C. A., I documenti inediti dell’epoca normanna in Sicilia, in: Documenti per servire alla storia di Sicilia, 18, 1899, 18-23;

2. 2 Die Baugeschichte des Domes und des Klosters

Wann mit der Errichtung des Domes und der Klosteranlage begonnen wurde, geht aus den Quellen nicht hervor, doch bieten einige der offiziellen Dokumente aus der Zeit Wilhelms II. Hinweise darauf, daß man im Jahr 1174 mit dem Bau des Klosters respektive der Kirche befaßt war: Die früheste Nachricht über die Existenz des Klosters Santa Maria La Nuova in Monreale gibt ein Dokument des Erzbischofs Nikolaus von Messina, datiert auf den 1. März 1174. Mit dieser Urkunde überträgt er die Abtei von Santa Maria de Minace, die bis dahin dem Episkopat Messinas unterstellt war, der bischöflichen Jurisdiktion der Neugründung Wilhelms II., dem „monasterio quod dominus noster Guillelmus sanctissimis rex [...] statuit edificare [...] prope felicem urbem Panormi."[7]

Aus demselben Jahr, vom 29. Dezember 1174, datiert die Bulle „Attendentes quomodo" von Papst Alexander III., der sich wohlwollend darüber äußert, daß Wilhelm II. mit der Errichtung eines Klosters begonnen habe: „[...] non sine multo gaudio et letitia cordis audivimus super sanctam Kiricam divine gratie inspiratione, regalibus construere coeperis opibus et largissimis et amplissimis possessionibus disposueris [...] ."[8] In einer am darauffolgenden Tag verfaßten Bulle „Ex debito suscepti regiminis" verleiht Papst Alexander III. dem Kloster zudem zahlreiche Privilegien.[9] Besiedelt wurde die Neugründung im Frühjahr 1176 von rund einhundert Mönchen aus der Cluniazenserabtei in Cava dei Tirreni.[10] Die Gründungsurkunde vom 15. August desselben Jahres, die sogenannte Bolla d'Oro, ist das erste und umfangreichste

---

Garufi 1902, 5-21; Millunzi, G., Il tesoro, la biblioteca ed il tabulario della chiesa di Santa Maria Nuova in Monreale, in: Archivo Storico Siciliano, 28, 1903,1-292, 7-32; Millunzi, G., Il capitolo della cattedrale di Monreale e il suo patrimonio, Palermo 1919; Lehmann-Brockhaus, O., Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien, Berlin 1938, 493; White, L., Latin Monasticism in Norman Sicily, Cambridge 1938, 132-145; Candido, S., Sul problema cronologico della „datatio ecclesiae" del tempo di S. Maria la Nuova, in: Archivio Storico Siciliano, 5, 1946-47, 245-262; Grasso 1982, 255-272; Schirò 1984, 10f.).

[7] Spata 1865, 31.

[8] Kehr, P., Papsturkunden in Sizilien, in: Göttingische Nachrichten, 3, 1899, 283-337, 317.

[9] Garufi 1902, 8.

[10] Wie die Chronik des Benediktinerklosters von Cava dei Tirreni berichtet, bat Wilhelm II. zu Beginn des Jahres 1176 den Abt Benincas, einige der Mönche des Klosters zur Besiedlung der Neugründung auszuwählen. Die Quellen berichten davon, daß annähernd einhundert Mönche am 20. März 1176, dem Festtag des heiligen Benedikt, in Monreale eintrafen (Gravina, D., Il Duomo di Monreale, Palermo 1859, 9; White 1938, 136).

Schriftstück des Monarchen Monreale selbst betreffend. Mit ihr übergibt Wilhelm II. das Kloster den Benediktinermönchen und stattet es mit umfangreichen Schenkungen und Privilegien aus. Die Urkunde hebt zudem Wilhelm II. als Bauherrn hervor, der das Kloster in den ersten Jahren seiner Regentschaft errichten ließ: „[...] predictum Monasterium sumptibus propriis et laboribus sub ipso principio nostri Regiminis edificatum [...]“.[11] Wenn Wilhelm II. dabei von den ersten Jahren seiner Regentschaft spricht, ist fraglich, ob er die Jahre zwischen 1166 und 1172 unter der Vormundschaft seiner Mutter Margarethe von Navarra einbezieht.[12]

Zusätzliche Anhaltspunkte über den Verlauf der Bauarbeiten oder deren Abschluß bieten die Quellen nur indirekt. Auf Veranlassung König Wilhelms II. ernannte Papst Lucius III. am 5. Februar 1183 Monreale zum Erzbistum. In der diesbezüglichen Bulle „Licet Domino“ klingt in der Wortwahl des Papstes die Bewunderung für die prachtvolle Klosteranlage Wilhelms II. an, welche dieser in so kurzer Zeit errichten und reich ausstatten ließ: „ [...] brevi tempore templum Domino, multa dignum admiratione construxit [...] castris munitissimis et redditibus ampliavit, libris et sacris vestibus argento decoravit et auro et tandem multidinem Monacorum de Cavensi ordine introduxit et in tantum edificiis et rebus aliis extulit locum ipsum et simile opus per aliquem regem factum non fuerit a diebus antiquis et in admirationem momines adducat ad quos ex auditu solo potuerit quod factum est pervenire.“[13]

Neben dieser Äußerung von Papst Lucius III. belegt auch das inschriftlich überlieferte Datum der Fertigstellung der Bronzetür des Bonanus am Hauptportal 1185, daß Mitte der achtziger Jahre die Ausstattung und Dekoration der Kirche weit fortgeschritten waren.[14] Seit 1183 diente die Klosterkirche als

---

[11] Millunzi 1919, 6.

[12] Einigen Autoren folgern aus der Wahl des Wortes „regimen“, das im Gegensatz zu „regno“ die personale Herrschaftsform kennzeichne, daß ein Baubeginn in den Jahren zwischen 1166 und 1172 auszuschließen sei, als der minderjährige Wilhelm II. noch der Vormundschaft seiner Mutter unterstand, die an seiner Statt die Regierungsgeschäfte wahrnahm (Candido 1946-47, 255-258; Di Stefano, G., Monumenti della Sicilia normanna, Palermo 1955, 49). Dittelbach hingegen setzt den Planungsbeginn unmittelbar nach dem Tod Wilhelm I. 1166 an (Dittelbach 1999, 470).

[13] Pirri 1733, 458-460.

[14] Die Inschrift lautet: „ANNO DOMINI MCLXXXVI INDICTIONE III BONANUS CIVIS PISANUS ME FECIT“. Die angegebene Jahreszahl folgt der Pisaner Zeitrechnung und entspricht demzufolge dem Jahr 1185, präzise dem Zeitraum zwischen dem 25. März und dem 23. September 1185 (Bartolini, F., La data del portale di Bonanno nel duomo di Monreale, Palermo 1956, 39-41).

Grablege der Hauteville.[15] Die Architektur des Monrealer Domes bestätigt die zügige Errichtung, von der die schriftlichen Quellen berichten.[16] In ihrem heutigen Zustand, die Veränderungen und Hinzufügungen späterer Jahrhunderte ausgenommen, finden sich in der Architektur der Monrealer Klosteranlage keine Hinweise auf Planwechsel oder zeitweilige Unterbrechungen der Arbeiten, so daß eine weitgehende Fertigstellung zu Lebzeiten König Wilhelms II. angenommen werden muß.[17] Dies gilt auch für die umfangreichen Dekorationszyklen, die Mosaiken im Inneren des Domes sowie den skulpturalen Dekor des Kreuzgangs, deren prachtvolle Ausführung auf die Initiative Wilhelms II. zurückgeht, wie es die Stifterdarstellungen beider Zyklen unzweifelhaft belegen.[18]

2. 3 Zur Architektur des Kreuzgangs

Der Kreuzgang wurde gemeinsam mit den umliegenden Konvents- und *1*
Palastgebäuden geplant, vermutlich jedoch erst, nachdem man mit der Errichtung der Kirche bereits begonnen hatte.[19] Die Gebäude sind rechtwinklig

---

[15] Del Giudice 1702, 65.

[16] Krönig 1965, 16; Trizzino 1985, 64-80; - 1989, 61-79.

[17] Mit dem Tod Wilhelms II., der 1189 ohne Nachkommen verstarb, brach, bis die Frage der Thronfolge endgültig entschieden war, eine politisch unruhige Zeit an. Erst ab 1195, unter Heinrich VI., genoß Monreale wieder königliche Protektion: Heinrich VI. bestätigte am 11. Januar 1195 dem Bistum Monreale die von Wilhelm II. verliehenen Besitzungen, Rechte und Schenkungen. Zugleich unterstellte er das Kloster seinem persönlichen Schutz und dem seiner Frau Constanza (Garufi 1902, 7).

[18] Demus, O., The Mosaics of Norman Sicily, London 1949, 91-177, 123-148; Salvini, R., Mosaici medievali in Sicilia, Florenz 1949, 78-99; Kitzinger 1960, 17-25; Brenk, B./G. Naselli Flores, Il concetto progettuale degli edifici reali in epoca normanna in Sicilia: Architettura e mosaici di Monreale, in: Quaderni dell' Accademia delle Arti del Disegno, 2 (1990), 5-21; Borsook, E., Message in Mosaic, Oxford 1990, 53; Andaloro, M., I mosaici Siciliani, in: I Normanni. Popolo d'Europa 1030 - 1200, M. D'Onofrio (Hg.), Venedig 1994, 255-261.

[19] Der Kreuzgang steht nicht im direkten Bauverbund mit dem südlichen Seitenschiff des Domes, sondern nachträglich wurde eine Mauer als Rückwand des Kreuzgangs errichtet. Wie Gandolfos Bauanalyse ergeben hat, liegt hinter der Rückwand des nördlichen Kreuzgangsflügels die ursprüngliche Außenwand des Seitenschiffs, die ähnlich wie die Apsiden der Kirche mit polychromen Steinintarsien reich geschmückt ist. Die aufwendige Dekoration der Seitenwand offenbart, daß der Kreuzgang erst geplant und errichtet wurde, als das Seitenschiff des Domes bereits bestand (Gandolfo, F., Vitalità e tipologie nelle sculture del chiostro benedettino, in: L´anno di Guglielmo 1189-1989. Monreale, percorsi tra arte e cultura, Hg. Giovan Battista Badagliacca, Palermo 1989, 140-173, 141f.). Diese Beobachtung muß aber nicht zwangsläufig zu einer Spätdatierung des Kreuzgangs und der Konventsgebäude führen. Wenn bereits 1176 circa hundert Mönche auf ausdrücklichen Wunsch des Königs nach Monreale gesandt wurden, so ist davon auszugehen, daß die Konventsgebäude zu diesem Zeitpunkt bereits bestanden beziehungsweise zügig errichtet wurden.

an die Südflanke des Domes angefügt und umschließen einen quadratischen Innenhof, dessen Seitenlänge der des Kirchenschiffs entspricht.

2 Der Grundriß der Klosteranlage, von der heute lediglich der Kreuzgang vollständig erhalten ist, variiert durch die Einbindung des Königspalastes an der Westseite des Kreuzgangs den Idealplan benediktinischer Klosteranlagen. Für den Kreuzgang, dessen Dachkonstruktion die rückwärtigen Gebäude als Widerlager benötigt, bietet sich eine Datierung Ende der siebziger bis Mitte der achtziger Jahre an, doch fehlen schriftliche Belege für eine definitive Aussage. Mit der Vorfertigung des benötigten Steinmaterials kann zudem früher begonnen worden sein.[20] Zur Beantwortung der Frage, über welchen Zeitraum sich die Anfertigung der benötigten Anzahl von Säulen und Kapitellen erstreckt haben mag, ist man letztlich auf die Beurteilung der Kapitellplastik verwiesen. Wesentliche Anhaltspunkte für die Datierung der Kreuzgangskapitelle ergeben sich aus ihrer stilistischen Nähe zur Bauskulptur des Domes. Auf die deutlichen Übereinstimmungen, die zwischen dem Reliefschmuck der Pilaster und Archivolten des Hauptportals der Kirche und einem Teil der Kreuzgangskapitelle bestehen, ist mehrfach hingewiesen worden.[21] Sie lassen keinen Zweifel daran, daß es sich hier um einander zeitlich nahestehende Arbeiten derselben Steinmetzen handelt. Einen terminus ante quem für die Datierung der Portalanlage bietet die Signatur der Bronzetüren, die Bonanus von Pisa im Jahr 1185 signierte.[22] So gilt für

---

[20] Diese Vermutung legt nicht nur die große Anzahl der Arkaden und des dafür benötigten Materials nahe, sondern auch die willkürlich erscheinende Anordnung motivisch und stilistisch unterschiedlicher Kapitelle weist darauf hin, daß bei der Aufstellung der Arkaden auf einen Fundus vorgefertigter Werkstücke zurückgegriffen wurde. Ihre Plazierung in den vier Kreuzgangsflügeln steht nicht in Relation zu der Chronologie ihrer Anfertigung. Weder kann aus der Konzentration antikisch konzipierter Kapitelle im Südflügel des Kreuzgangs dessen Spätdatierung ins 13. Jahrhundert abgeleitet werden (Schwarz, H. M., Sizilien, Wien ^{3}1961, 183; Demus 1949, 101f., Di Stefano 1955, 48-53, 51f.), noch reichen die Hinweise für die Hypothese aus, daß die Ostseite des Kreuzgangs vor den anderen entstand (Gandolfo 1989, 154-156). Gandolfo's These gründet auf der zweifelhaften Prämisse, daß ein Teil der Monrealer Kapitellplastik aus Cefalù abzuleiten sei, dergestalt, daß zuvor in Cefalù tätige Steinmetzen lokaler Prägung in Monreale arbeiteten, bevor sie von versierteren Künstlern verdrängt wurden. Die Datierung der Bauskulptur von Cefalù wird an späterer Stelle diskutiert (siehe Kapitel 5.3).

[21] Krönig 1965, 35-37; Salvini, R., Il chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia, Palermo 1962, 160, 220-224, 231; Gandolfo 1989, 147-149.

[22] Untersuchungen der bronzenen Türflügel ergaben, daß sie nachträglich den Maßen des Portals angepaßt wurden. So tritt beispielsweise der Mittelbalken formal und stilistisch aus dem ornamentalen Gefüge der Bonanustür heraus und gibt aufgrund der Gestalt und Plastizität der Rosettennägel Anlaß zu der Vermutung, daß es sich um eine spätere Hinzufügung

die aufwendige bauliche Gestalt des Kreuzgangs dasselbe wie für den Dom, nämlich daß sich seine prachtvolle und höchst aufwendige Dekoration, die weit über das hinausgeht, was gegen Ende des 12. Jahrhunderts von der süditalienischen Architektur bis dato geleistet worden war, der Initiative und Protektion König Wilhelms II. verdankt.

Die Architektur hebt den Kreuzgang als eigenständigen und wichtigen Bereich im Zentrum des Klosters hervor. Seine dem Innenhof zugewandte Fassade ist reich mit plastischem und intarsischem Dekor geschmückt. Die vier Galerien des Kreuzgangs öffnen sich in einer fortlaufenden Arkade aus gestelzten Spitzbögen und zierlichen Doppelsäulen, die auf einer niedrigen Sockelbank stehen. Das Kontinuum der Arkaden wird im aufsteigenden Mauerwerk an der Kreuzgangsfassade in Form von geometrischen Mustern aus Lava- und Kalksteininkrustationen aufgegriffen. Diese Muster verlaufen als doppelte Rahmung über den Archivolten und wiederholen den Lauf der Bögen. Zugleich vermitteln die farbigen Inkrustationen mit einem horizontalen Fries zu dem Gebälk des hölzernen Dachstuhls und dem schlichten Pultdach. *3*

Jede der vier Galerien besteht aus 26 Arkaden.[23] Die enorme Größe des Kreuzgangs resultiert aus der Orientierung und rechtwinkligen Ausrichtung

---

handelt, die erst bei der Verankerung der beiden Türflügel zur Überdeckung des in der Mitte entstandenen Zwischenraums angefertigt wurde und nicht Bonanus zuzuschreiben ist (Boeckler, A., Die Bronzetür des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani, Berlin 1953, 26-28; Mende, U., Die Bronzetüren des Mittelalters, 800-1200, München 1983, 179f.; Bongiovanni G., Le porte che solarono il mare, in: L'Anno di Guglielmo 1189-1989. Monreale, percorsi tra arte e cultura, Hg. G. B. Badagliacca, Palermo 1989, 119-136). Ob es sich hierbei um eine Verlegenheitslösung handelt oder ob bewußt Platz für die Einfügung eines Mittelakzents geschaffen worden ist, wie es Boeckler vermutet, sei dahingestellt. Wenig konkret sind die Spekulationen über den Zeitpunkt der Vergabe des Auftrags an Bonanus. Berücksichtigt man die gewaltigen Ausmaße der Monrealer Bronzetür von 7,80 m in der Höhe und 3,70 m in der Breite und die enorme Anzahl von 46 Relieftafeln plus rahmender Schmuckelemente, so wird auch eine große, erfahrene Werkstatt einige Jahre für ihre Anfertigung benötigt haben (Maße nach Bongiovanni 1989, 121). Es liegt die Vermutung nahe, daß die Pisaner Arbeiten Bonanus über die Region hinaus bekannt gemacht hatten und er sich zu Beginn der 80er Jahre, unmittelbar im Anschluß an die Fertigstellung der zweiten Pisaner Tür, dem Monrealer Auftrag zuwandte (Boeckler 1953, 28-32).

[23] In die Innenseiten der Arkadenbögen sind Vorlagen mit halbrundem Profil eingefügt, die brüsk auf Kämpferhöhe enden. Zur Erklärung dieses ungewöhnlichen Kordons, das im Verbund von Säulen und Arkaden keine statische Funktion wahrnimmt, wurden folgende Thesen formuliert: Gavina hat einen Planwechsel vermutet und die Arkaden mit Pfeilern und flankierenden Säulen unter dem Kordon rekonstruiert (Gravina 1859, Taf. 3b). Ein architektonischer Planwechsel scheidet aber generell als Begründung aus, da zunächst das Stützensystem und dann erst die Bögen in Abstimmung auf die Substruktion zu errichten waren. Plausibel

der den Innenhof umschließenden Gebäude am Kirchenschiff. Der nördliche Kreuzgangsflügel, der unmittelbar an die Kirche anlehnt, erstreckt sich entlang des gesamten Langhauses der Kirche bis zur Westmauer der Türme.[24] Das Gleichmaß der Bogenstellungen in Verbindung mit der Länge der einzelnen Umgangsseiten prägt in der stetigen Wiederkehr der Arkaden wesentlich den strengen Charakter der Kreuzgangsarchitektur. Gelöst und rhythmisiert wird dieses monotone Schema durch den Dekor der Säulenschäfte, von denen jedes zweite Paar mit Mosaikzier farbig gestaltet ist.[25]

4 In der Südwestecke des Innenhofs steht ein im Grundriß quadratisches Brunnenhaus, dessen Architektur mit je drei Arkaden pro Seite das Dekorationssystem der Kreuzgangsgalerien, denen es vorgelagert ist, fortführt. In den vier Umgangsecken des Kreuzgangs und am Brunnenhaus, dort wo die Arkaden rechtwinklig aufeinandertreffen, sind die Doppelsäulen zu Vierergruppen zusammengefaßt, so daß die Säulenarkaden ohne Unterbrechung alle vier Seiten des Kreuzgangs umlaufen. Auch die Zugänge zum Innenhof, die sich jeweils in der Mitte der vier Kreuzgangsflügel befinden, stören nicht

---

scheint die Theorie Giovannonis: Da vergleichbare Elemente auch an anderen normannischen Bauten auf Sizilien vorhanden sind, vermutet er, daß es sich hierbei um eine Konstruktion handelt, die aus der islamischen Architektur übernommen wurde und zur Anbringung eines Sonnen- und Wetterschutzes diente (Giovannoni, G., Un quesito architettonico nel chiostro di Monreale, in: Architettura e arti decorativi, 1, 1921, 242-262). Krönig führt die Vermutung aus und konkretisiert: Unter dem horizontalen Überstand des Kordons in den dort vorhandenen Löchern sei ein bespannter Holzrahmen befestigt worden, der den unteren Bereich der Bogenöffnung rechtwinklig schloß und lediglich den Spitzbogen zur Belüftung und Beleuchtung frei ließ (Krönig 1965, 60).

[24] Dies bedeutet für die vier Flügel des Kreuzgang eine Seitenlänge von jeweils annähernd 47 m.

[25] Zum Dekorationsprinzip der musivisch verzierten Säulenschäfte sei auf die Ausführungen Krönigs verwiesen (Krönig 1965, 61-65; 230-233). Doch geht der heutige Mosaikschmuck der Säulen vermutlich auf die Restaurierungen zurück, von denen Millunzi für die Jahre 1552 und 1553 berichtet (Millunzi, G., Restauri e restauratori del Duomo di Monreale nel secolo XVI, in: Archivio Storico Siciliano, 15, 1890, 226-228, 227). Die Farbigkeit der Muster ist reduziert auf eine Kombination von goldenen, roten und schwarzen Elementen, die offensichtlich nicht den ursprünglichen Zustand der Intarsienmuster wiedergeben, sondern für eine Erneuerung im 16. Jahrhundert sprechen. Lediglich ein Säulenpaar der Südseite zeigt noch die ursprüngliche Farbigkeit mit türkisfarbenen Elementen, wie sie typisch ist für Intarsienarbeiten dieser Zeit. Die Ursprünge der mit Intarsien verzierten Säule sind bislang nur unzureichend untersucht worden. Einen Hinweis auf ihre Herkunft gibt möglicherweise ihr Auftreten in Verbindung mit skulpturalen Werken, die deutliches Antikeninteresse zeigen. Gandolfo hat diesbezüglich auf die Kanzel von Cava dei Tirreni verwiesen und gemutmaßt, ob die dort um 1170 tätige Werkstatt die Idee der musivisch besetzten Säulenschäfte nach Monreale brachte (Gandolfo 1989, 147). Es ist jedoch äußerst fraglich, ob die Säulen und Kapitelle der 1880 von Giovanni Jannelli rekonstruierten Kanzel überhaupt Arbeiten des 12. Jahrhunderts sind (Aceto, F., I pulpiti di Salerno e la scultura romanica della costiera di Amalfi, in: Napoli Noblissima, 18, 1979, 169-194, 174f.).

die gleichmäßige Abfolge der Säulenarkaden. So ist jeweils die Sockelbank um das mittlere Säulenpaar in Breite der Interkolumnien derart abgesenkt, daß über eine flache Stufe der Innenhof zu beiden Seiten des isoliert stehenden Säulenpaars betreten werden kann. Kontinuität und Gleichmaß der Säulenreihen und Arkaden bleiben bei dieser Lösung gewahrt.

Mit seiner außergewöhnlichen Größe und prachtvollen Ausstattung nimmt der Kreuzgang eine Sonderstellung innerhalb der romanischen Architektur Italiens ein. Vergleichbare Kreuzgänge mit lichten Arkaden aus Zwillingssäulen und reichem plastischen Dekor haben sich überwiegend in Südfrankreich und Nordspanien erhalten, ohne daß einer dieser Kreuzgänge als unmittelbares typologisches Vorbild zu benennen wäre.[26] In den Dekor des Monrealer Kreuzgangs sind zudem Schmuckelemente eingeflossen, die eindeutig nicht aus der westeuropäischen Klosterbaukunst stammen: So ist die Bogenform der Arkaden mit dem Kordon an ihrer Innenseite aus der arabischen Baukunst abzuleiten.[27] Bezüglich der Mosaikzier der Säulenschäfte wird diskutiert, ob sie über stadtrömische Marmorkünstler zu erklären sind, auf Anregungen aus dem byzantinischen Kulturkreis zurückgehen oder von der arabischen Palastarchitektur mit ihren reich dekorierten Innenhöfen inspiriert waren.[28] Angesichts der bis dato in der Kreuzgangsarchitektur ungebräuchlichen Schmuckformen und der äußerst qualitätvollen Kapitellplastik, die in Sizilien ohne Voraussetzungen ist, muß davon ausgegangen werden, daß anläßlich der immensen Bauaufgabe und der Prominenz des von König Wilhelm II. gestifteten Klosters mit angegliedertem Königspalast spezialisierte Arbeiter, wie Mosaizisten und Steinmetzen, aus entfernten Regionen herbeigerufen wurden oder von sich aus nach Sizilien kamen.[29]

---

[26] Eine stringente Herleitung, wie es im Rahmen dieser Untersuchung für die maßgeblichen Traditionen der Kapitellplastik gelang, scheitert bei der Architektur an dem lückenhaften Bestand der erhaltenen oder überlieferten Kreuzgänge.

[27] Giovannoni 1921, 242-262; Legler, R., Der Kreuzgang. Ein Bautyp des Mittelalters, München 1984, 399ff.

[28] Wentzel, H., Antikenimitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 9, 1955, 29-72, 57f.; Krönig 1965, 230-233; Bellafiore, G., Architettura in Sicilia nelle età islamica e normanna (827-1194), Palermo 1990, 61-64.

[29] Angesichts des reichen und heterogenen Dekors des Monrealer Kreuzgangs ist fraglich, ob die Steinmetzen selbst Anteil an dem Entwurf der Kreuzgangsarchitektur hatten.

2. 3. 1 Zur Kapitellplastik des Kreuzgangs

3, 4 Reich und in den Detailformen variierend ist der plastische Schmuck der Säulen. Sie stehen auf hohen Basen pseudoattischen Profils, das, um einen Torus und Trochilus erweitert, sich stark verjüngt, um zu den Säulenschäften überzuleiten. Zugleich ist die Proportionierung der Basen abgestimmt auf die schlanken Proportionen der Kapitelle. Die Doppelbasen sind zusammen mit einer niedrigen Plinthe aus einem Stein geschaffen. Ebenfalls monolith sind die zierlichen, sich verjüngenden Säulenschäfte. Doppelsäulen mit glatten Schäften stehen im Wechsel mit solchen, die farbige Intarsien in geometrischen Mustern tragen. Besonders hervorgehoben sind diejenigen Säulen, die als Vierergruppen in den Umgangsecken und am Brunnenhaus stehen. Hier sind die Säulenschäfte von Ranken- und Bandornament mit figürlichen Binnenmotiven überzogen. Ebenso prachtvoll und vielfältig ist die Kapitellplastik. Alle Kapitelle bestehen, wie auch die Säulenschäfte und Basen, aus Marmor. Ihre ursprünglich weiße Farbe ist jedoch von Sandsteinablagerungen überdeckt, die im Laufe der Zeit aus dem darüberliegenden Mauerwerk ausgewaschen wurden.[30] Die Doppelsäulen tragen Doppelkapitelle, die zumeist inklusive Kämpfer monolith gearbeitet sind. Auch bei den vier zusammengefaßten Säulen der Arkadenecken sind die komplizierten Viererkapitelle bis hinauf zum Kämpfer aus einem einzigen Block gehauen. Der Dekor der Doppel- und Viererkapitelle ist durch gleichartige Ornamente und sich fortsetzende figürliche Motive jeweils aufeinander abgestimmt.

Hinsichtlich der formalen Gestaltung und der Wahl der Motive variieren die insgesamt 104 Doppel- und 5 Viererkapitelle des Kreuzgangs stark. Den meisten liegt das Grundschema eines Kelchkapitells zugrunde, einige wenige Ausnahmen weisen auch eine Kelchblockform auf. Allen Kapitellen gemein ist dabei die schlanke, stark in die Höhe gestreckte Grundform. Hinsichtlich des Dekors orientiert sich ein Großteil der Kapitelle an antiken Vorbildern, ohne jedoch deren Dekoration direkt zu kopieren. Neben Kapitellen mit rein vegetabilem Schmuck sind bei zahlreichen anderen Kapitellen zu-

---

[30] Aufgrund der Kristallstruktur konnte La Duca den Marmor als griechischen Marmor parium identifizieren. Es liegt die Vermutung nahe, daß hier auf das Steinmaterial antiker Bauwerke

sätzlich figürliche Motive in das Blattwerk eingefügt. Größe und Umfang dieser Elemente variieren erheblich: Isoliert stehende Einzelfiguren, kleine Szenen, aber auch komplexe narrative Zyklen sind in das ornamentale Dekor eingebunden. Dabei umfaßt das Spektrum der gewählten figürlichen Motive religiöse Themen ebenso wie pagane. Die Anzahl der erzählenden Kapitelle mit heilsgeschichtlichen Themen ist verhältnismäßig gering: Von den insgesamt 109 Kapitellen zeigen lediglich 16 Kapitelle, 14 Doppel- und 2 Viererkapitelle, eindeutig zu benennende biblische oder hagiographische Szenen. Zudem trägt ein Kapitell eine Dedikationsgruppe. Die historisierenden oder symbolischen Darstellungen bleiben immer auf ein Doppel- beziehungsweise Viererkapitell beschränkt.[31] Ein umfassendes Bildprogramm liegt der skulpturalen Ausstattung des Kreuzgangs dabei nicht zugrunde. Es lassen sich lediglich bevorzugte Themenbereiche benennen, die ohne übergreifendes Konzept scheinbar willkürlich ausgesucht wurden. Neben den oben genannten biblischen oder hagiographischen Quellen entstammen die gewählten Motive folgenden Bereichen: Den größten Anteil nehmen Jagd- und Kampfszenen ein, die auf mehr als einem Drittel aller Kapitelle des Kreuzgangs, 42 an der Zahl, in sehr lebhafter Weise variiert sind. Ferner sind auch Tätigkeiten des Alltags in Motiven der Weinlese oder den Monatsarbeiten aufgegriffen. Aber auch Sagengestalten der antiken Mythologie und andere antike (Kleinbild-) Motive kommen häufig vor. Zahlreich sind zudem Darstellungen von Tier- und Fabelwesen. Bei diesen Exemplaren handelt es sich jedoch nicht um regelrechte Bestienkapitelle, sondern die klein proportionierten Tiermotive werden der antikisierenden Kapitellstruktur

---

zurückgegriffen wurde. Die Gesteinanalysen sowie die exakten Abmessungen der Kapitelle sind im Anhang der Monographie von Salvini veröffentlicht (Salvini 1962, 303-318; 321-327).

[31] Die Summe von 109 Kapitellen resultiert daraus, daß die Doppel- und auch Viererkapitelle jeweils als ein Kapitell gezählt wurden. Das vereinfacht nicht nur die Benennung der Kapitelle, sondern bietet sich aufgrund des übergreifenden Dekors der monolithen Kapitelle an. Die motivische Auflistung der Kapitelle ist allerdings nur überschlägig, da bei mehreren Kapitellen der figürliche Besatz vollständig verloren ging und zudem drei Kapitelle (B1, B4 und B5) durch Kopien anderer Exemplare (von O6, S10 und S14) ersetzt wurden und deswegen nicht zu berücksichtigen sind. Das System der Nomenklatur wurde für diese Arbeit von Salvini übernommen, die Abkürzungen der Himmelsrichtungen der Kreuzgangsflügel jedoch eingedeutscht. Die fortlaufende Numerierung der Kapitelle beginnt mit dem Viererkapitell der Nordwestecke: N1 - N26 sind die Kapitelle des Nordflügels; mit dem Viererkapitell der Ecke beginnend, werden diejenigen des Ostflügels als O1 - O26 bezeichnet usw.; B steht als Kürzel für die 5 Kapitelle des Brunnenhofs.

untergeordnet. 31 Kapitelle sind reine Blattkapitelle, die komposite und korinthische Kompositionen auf sehr unterschiedliche Weise variieren.

Die verschiedenen Kapitelle stehen in den Arkaden des Kreuzgangs in willkürlicher Abfolge. Eingereiht in die gleichmäßige Abfolge der Säulenarkaden werden die Kapitelle zu sich wiederholenden Baugliedern, deren jeweilige Dekoration zurücktritt hinter die kapitellübergreifenden, konsequent beibehaltenen Gestaltungsprinzipien. So wahrt die gleichartige Proportionierung und klare Strukturierung der Kapitelle das Gleichmaß der Arkaden und ordnet die Kapitellplastik dem komplexen Dekorationssystem des Kreuzgangs unter.

3 Der Forschungsstand zur Monrealer Bauskulptur

Die Frage nach der Herkunft und Anzahl der unterscheidbaren Meister und damit einhergehend die Benennung der verschiedenen künstlerischen Traditionen stellt seit jeher das zentrale Anliegen der kunstgeschichtlichen Forschungen zum Monrealer Kreuzgang dar.[32] In den frühen Monographien zum Monrealer Dom von Del Giudice (1702), Lo Faso Pietrasanta (1838) und Gravina (1859) wird die Kreuzgangsskulptur jeweils nur kurz erwähnt.[33] Auch in den Übersichtswerken zur süditalienischen oder sizilianischen Kunst, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entstanden, bleibt es überwiegend bei rein deskriptiven Anmerkungen zu der aufwendigen Bauskulptur Monreales.[34] Hervorgehoben wurde der „Klassizismus“ der Kapitellplastik als wesentliches und stilprägendes Phänomen.[35] Bereits Di Marzo, der sich als einer der ersten zu Quellen und Vorbildern der Monrealer Steinmetze äußerte, nannte als Vorlage für das Ornament die griechische und römische Reliefkunst. Die Figuren hingegen seien an den Darstellungen der Mosaiken orientiert.[36] Der nachfolgenden Literatur gelang es sukzessive, den verschiedenen Stilqualitäten der Monrealer Kapitellplastik nachzugehen und ihre Bedeutung innerhalb der süditalienischen Bauskulptur herauszustellen.

---

[32] Ein vollständiges Verzeichnis aller Veröffentlichungen zum Monrealer Dom seit dem 16. Jahrhundert ist hier nicht angestrebt. Dieser Überblick konzentriert sich vielmehr auf die wissenschaftlichen Abhandlungen zur Bauplastik Monreales.

[33] Del Giudice 1702; Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco, D., Del Duomo di Monreale e di altre Chiese Siculo-Normanne, Palermo 1838; Gravina 1859.

[34] Di Marzo, G., Delle Belle Arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del Secolo XIV, 2 Bde., Palermo 1859; Boito, C., Architettura del medio evo in Italia, Mailand 1880, 70ff., 80-88; Kutschmann, T., Meisterwerke Sarazenisch-Normannischer Kunst in Sizilien und Unteritalien, Berlin 1900; Goldschmidt, A., Monreale, in: Deutsche Literaturzeitung, 10, 1904, 629f.; Zimmermann, M. G., Sizilien, Leipzig 1905; Arata, G., L’Architettura Arabo-Normanna e il Rinascimento in Sicilia, Mailand 1914.

[35] Das Wort „Klassizismus“ beziehungsweise „classicismo“ oder „neoclassicismo“ durchzieht die Literatur bis heute, doch ist der Terminus unpräzise, da sich der Stil der Monrealer Bauskulptur nicht einem Klassizismus im eigentlichen Sinne verdankt, sondern das Resultat einer selektiven und produktiven Rezeption römisch-antiker Ornamente ist.

[36] Di Marzo 1859, 290f.

3. 1 Die stilkritischen Forschungen

Schon früh ist bei der Suche nach den Ursprüngen der Monrealer Steinmetze auf kampanische Werke mit vergleichbaren Stilqualitäten hingewiesen worden. So hat Kutschmann beispielsweise die Kanzeln des Domes von Salerno angeführt, deren antikisierenden Stil er von der Monrealer Skulptur beeinflußt sah.[37] Venturi, der sich als erster um eine Händescheidung bemühte, vertrat die These, daß einige der historisierenden Kreuzgangskapitelle denselben beiden Künstlern zuzuschreiben seien, die auch die Relieftafel in der Kapelle der Santa Restituta im Dom von Neapel geschaffen hätten.[38] Dieser Werkgruppe fügte Toesca die Archivoltenreliefs des Domes San Pietro von Sessa Aurunca hinzu.[39] Auch viele andere kampanische Werke, wie beispielsweise die reich geschmückten marmornen Kanzeln von Ravello, Cava dei Tirreni, Amalfi, Caserta Vecchia und Calvi Vecchia wurden aufgrund der Feinheit des plastischen Dekors und ihres polychromen Intarsienschmucks mit dem Monrealer Kreuzgang in Verbindung gebracht.[40] Doch fehlt letztgenannten Vergleichen bei genauerer Betrachtung die Evidenz oder aber die kampanischen Werke datieren, wie nachfolgende Untersuchungen ergaben, aus späterer Zeit.[41] Das gilt auch für die Archivoltenreliefs von Sessa Aurunca und die Relieftafeln in Neapel, die heute aufgrund

---

[37] Kutschmann 1900, 32ff.

[38] Dabei wies Venturi der „scultura neo-campana“, wie er dieses Stilphänomen gemäß der Region, aus der es seiner Meinung nach hervorging, nannte, den maßgeblichen Anteil zu und sah die Monrealer Kreuzgangsskulptur in deren Nachfolge entstanden (Venturi, A., Storia dell'Arte Italiana, Bd.III: L´Arte Romanica, Mailand 1904, 622-641, 632).

[39] Toesca, P., Storia dell'Arte Italiana: Il Medioevo, Turin 1927, 897.

[40] Bertaux, É., L'art dans l'Italie méridionale, Bd. I, Rom 1904, 496-502; Toesca 1927, 893-899; Volbach, W. F., Ein antikisierendes Bruchstück von einer kampanischen Kanzel in Berlin, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 53, 1932, 183-197, 184f.; Sheppard, C. D., A chronology of Romanesque Sculpture in Campania, in: The Art Bulletin, 32, 1950, 319-326; Cochetti, L., Problemi della scultura romanica campana, in: Commentari, 7, 1956, 9-18; Glass, D., Romanesque Sculpture in Campania and Sicily: a Problem of Method, in: The Art Bulletin, 56, 1974, 315-324; Schneider-Flagmeier, M., Der mittelitalienische Osterleuchter in Süditalien, Frankfurt a. M. 1986, 221-236, 364f.; Gandolfo 1989, 146f.; Glass, D., Romanesque sculpture in Campania: Patrons, Programs and Style, Pennsylvania 1991, 75-87, 91-124.

[41] Aceto 1979, 169-194; Glass 1991, 91-124, 120f.; Mauro, D., L'ambone della chiesa di San Giovanni in Toro di Ravello, in: Apollo, 7, 1991, 89-102; Poeschke, J., Architekturästhetik und Spolienintegration im 13. Jahrhundert, in: Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance, Hg. J. Poeschke, München 1996, 233f.; Poeschke, J., Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 1: Romanik, München 1998, 180-182, 189f., 192.

stilkritischer Überlegungen in die Nachfolge der Monrealer Kapitellplastik gesetzt werden.[42]

Im Gegensatz zu den zuvor genannten kampanischen Kanzeln fällt die Entstehung der Kanzeln des Domes San Matteo in Salerno, auf die bereits Kutschmann bezüglich der antikisierenden Tendenzen der Kapitellplastik verwiesen hatte, zeitlich mit der Errichtung des Monrealer Kreuzgangs zusammen. Auch hinsichtlich des Mosaikdekors der Kanzelbrüstungen, der mit dem farbigen Schmuck der Monrealer Säulenschäfte korrespondiert, gehören die Kanzeln in die unmittelbare stilistische Nähe des Kreuzgangs. Insbesondere die Guarna-Kanzel wirft die Frage auf, in welchem Verhältnis sie zur Monrealer Bauhütte steht. Bei ihr handelt es sich um das erste erhaltene Werk dieses neu einsetzenden antikisierenden Stils in Kampanien. In dem Rückgriff auf das Motiv- und Formengut der römischen Antike sowie in der formalen Organisation des Kapitelldekors bestehen deutliche Parallelen zur Monrealer Kapitellplastik, deren Beurteilung in der Forschung kontrovers diskutiert wird. Erschwert wird die Ergründung eines möglichen Kausalzusammenhangs dadurch, daß der antikisierende Stil beiderorts scheinbar unvermittelt auftritt und jeweils lokale, stilgeschichtlich schwer einzuordnende Eigenheiten aufweist: Während die Kapitellplastik der Kanzeln in Salerno sich eng am (spät-) antiken Vorbild orientiert, zeigt die Monrealer Skulptur freie und vielseitige Abwandlungen der antiken Vorlagen und deren Einbindung in die romanische Formen- und Motivwelt. Zur Ergründung des zeitlichen Verhältnisses dieser Werke zueinander wurden die Stil- und Motivanalyse

---

[42] Entgegen der Einschätzung der älteren Literatur (Venturi 1904, 629-632; Biagi, L., Della scultura nel periodo normanno in Sicilia, in: L´Arte, 35, 1932, 452-475, 467f.; Sheppard 1950, 325; - 1952, 37f.) - wenn auch ohne dokumentarische Evidenz - ist die jüngere Forschung einhellig der Meinung, daß die Reliefplatten der Santa Restiuta in Neapel ebenso wie die Archivoltenreliefs des Domes von Sessa Aurunca der Monrealer Skulptur stilistisch wie auch ikonographisch verpflichtet sind und aus der Zeit um 1200 oder später datieren (Cochetti Pratesi; L., Rilievi nella Cattedrale di Sessa Aurunca e lo sviluppo dei marmorari „neocampani“ nel XII secolo, in: Commentari, 9, 1958, 75-87, 80-85; - In margine ad alcuni recenti studi sulla scultura medievale dell´Italia meridionale. Sui rapporti tra la scultura campana e quella siciliana II, in: Commentari, 19, 1968, 165-196, 182; Rotili, M. L'arte a Napoli dal VI al XII secolo, Neapel 1978, 880f., 936-944; Glass, D., The Archivolt Sculpture at Sessa Aurunca, in: The Art Bulletin, 52, 1970, 119-131, 119f.; Cochetti Pratesi, L., In margine ad alcuni recenti studi sulla scultura medievale dell´Italia meridionale. Sui rapporti tra la scultura campana e quella siciliana III, in: Commentari, 21, 1970, 255-290, 278-281; Rotili 1978, 80-87; Glass 1991, 125-144; Abbate, F., Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Dai

mehrfach auf den Mosaikdekor der Kanzeln ausgeweitet.[43] Häufig waren auch andere, nicht werkimmanente Gründe, wie beispielsweise die allgemeine politische und kulturelle Situation Siziliens und Kampaniens, ausschlaggebend für die Beurteilung der Chronologie. Kutschmann, Bertaux, Volbach und in jüngerer Zeit auch Poeschke haben sich dafür ausgesprochen, Monreale den zeitlichen Vorrang zu geben.[44] Ein wichtiges Argument hierfür stellt die Prominenz der Bauaufgabe der königlichen Stiftung dar, die im Gegensatz zu den singulären kampanischen Werken in der Lage war, fähige Steinmetze aus anderen Regionen anziehen und einen neuen Stil zu etablieren. Der größere Teil der Autoren jedoch, wie Venturi, Toesca, Sheppard, Crichton, Cochetti Pratesi und Gandolfo, gibt Salerno den zeitlichen Vorrang. Von dort aus seien die Steinmetzen und mit ihnen der neue Stil nach Monreale gelangt.[45]

Eng mit der Beurteilung der Chronologie verbunden ist die Frage, wie diese spezielle Form der Antikenrezeption, das heißt der scheinbar spontan einsetzende Rückgriff auf klassische Kapitelltypen, Ornamente und Motive, zu erklären ist. Vielfach ist diesbezüglich auf die römische und provinzbyzantinische Tradition Süditaliens hingewiesen worden.[46] Eine Nähe zu byzantinischen Arbeiten läßt sich vor allem bei den figürlichen Elementen des

---

longobardi agli svevi, Rom 1997, 221f.; Poeschke 1998, 189f.; Gandolfo, F., La scultura normanno-sveva in Campania: botteghe e modelli, Bari 1999, 61-87).

[43] So bezogen Bertaux und Volbach den Mosaik- und Intarsienschmuck der Kanzeln in ihre Argumentation ein, deren Muster sie als arabischen Ursprungs identifizierten und über Sizilien vermittelt sahen. Ihre Chronologie basiert zudem auf historischen Überlegungen, wenn sie die Vorrangstellung Palermo als Hauptstadt des Königreichs und damit Zentrum kultureller Entwicklungen hervorheben (Bertaux 1904, 496ff., 684f.; Volbach 1932, 183-197; - Oriental influences in the animal sculptures of Campania, in: The Art Bulletin, 24, 1942, 172-180). Cochetti Pratesi gelangt bei ihrer Analyse der Mosaikzier der Salernitaner Kanzeln zu einer gegenteiligen Beurteilung, da sie in deren Stil einen Bruch mit der älteren sizilianischen Tradition feststellt, den sie in Verbindung mit ihrer Beurteilung des plastischen Dekors zum Anlaß nimmt, die Guarna-Kanzel zeitlich vor die Monrealer Kapitellplastik zu datieren (Cochetti Pratesi 1970, 255-290).

[44] Kutschmann 1900, 32ff.; Bertaux 1904, 496-508., 684f.; Volbach 1932, 183-197; - 1942, 172-180; Cochetti 1956, 16-18; Poeschke 1998, 182.

[45] Venturi 1904, 612f.; Bottari, S., Note sul Duomo di Monreale, in: Atti del Convegno Internazionale di Studi Ruggeriani, I , Palermo 1955, 269-275, 274f.; Toesca 1927, 895; Sheppard 1950, 319-326; - 1952, 36-39; Crichton, G. H., Romanesque Sculpture in Italy, London 1954, 147f.; Cochettti Pratesi 1968, 178; Gandolfo 1989, 165-169; - Il chiostro di Monreale, in: I Normanni. Popolo d'Europa 1030 - 1200, Hg. Mario D'Onofrio, Venedig 1994, 237-243, 242f.

[46] Cochetti Pratesi 1970, 274; Glass 1974, 324; - 1991, 79-84, 142.

Kapitelldekors feststellen.[47] Es wurde auch die These aufgestellt, daß in Monreale ein aus dem byzantinischen Reich stammender Steinmetz tätig gewesen sei.[48] Indes konnten Wentzel und Paeseler für den Bereich der abstrakten und vegetabilen Ornamentik aufzeigen, daß die Monrealer Kapitellplastik sich primär an der Dekorationskunst der römischen Kaiserzeit orientiert, deren konkrete Ausführung sich von den byzantinischen Arbeiten des späten 12. Jahrhunderts, wie sie auch in anderen Regionen Italiens anzutreffen sind, deutlich unterscheidet.[49] Rein hypothetisch muß die Vermutung Wentzels bleiben, daß die antikisierenden Bestrebungen, ja die in Monreale tätigen Bildhauer selbst aus Rom stammten, da der Bestand der römischen Skulptur des ausgehenden späten 12. Jahrhunderts nicht ausreicht, eine solche These zu bestätigen.[50] Wenig instruktiv waren die Hinweise auf vergleichbare Tendenzen in der toskanischen Skulptur.[51] Interessant und in dieser Arbeit aufgegriffen ist der Hinweis auf die Bauskulptur im Umkreis

---

[47] Seit den Publikationen Biagis, der erstmals den Stil und die Ikonographie einiger narrativer Kapitelle von den Mosaikzyklen in Palermo und Monreale herleitete, wird der Einfluß der byzantinischen Kunst auf die Monrealer Skulptur heftig diskutiert (Biagi, L., Nel Chiostro di Monreale, in: L´Arte, 34, 1931, 468-485, 471f.). Auf ikonographische Übereinstimmungen zwischen den Monrealer Mosaiken und einzelnen Kapitellen haben zudem Demus, Sheppard, Cochetti Pratesi und Glass hingewiesen (Demus 1949, 101; Sheppard, C. D., Iconography of the Cloister of Monreale, in: The Art Bulletin, 31, 1949, 159-169, 163f.; - A Stylistic Analysis of the Cloister of Monreale, in: The Art Bulletin, 34, 1952, 35-41, 39-41; Cochetti Pratesi 1958, 81-83; - 1968, 182-184; Glass 1970, 119f.; - 1991, 132ff.). Auch auf byzantinische Arbeiten aus dem Bereich der Kleinkunst, wie beispielweise Rosettenkästchen, ist als mögliches Vorbild für die Monrealer Kapitellplastik hingewiesen worden (Sheppard 1952, 37f., Cochetti Pratesi 1968, 178).

[48] Biagi 1932, 458.

[49] Wentzel 1955, 58; Paeseler, W., Gedanken zu Monreale und zur Monrealer Bauplastik, in: Festschrift Wolfgang Krönig, Aachener Kunstblätter, 41, 1971, 48-59, 50-54, 56f.

[50] Zu dieser These veranlaßte Wentzel die Beobachtung, daß die antikisierende Plastik an den gleichen Denkmälern auftritt, an denen sich auch farbige Steinintarsien finden. Wentzel sieht in den Arbeiten eine Koproduktion von Mosaizisten und Steinmetzen. Farbige Steinmosaike für Wände und Fußböden seien, so Wentzel, eine Spezialität stadtrömischer Werkstätten gewesen, deren Arbeiten schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, beispielsweise in Ferentino, faßbar sind (Wentzel 1955, 57, 59-63). Der geringe Bestand stadtrömischer Skulptur aus dem ausgehenden 12. Jahrhundert und der weitgehende Verlust der mittelalterlichen Innenausstattungen römischer Kirchen lassen jedoch hierüber keine fundamentierten Aussagen zu.

[51] Salmi, M., La Scultura Romanica in Toscana, Florenz 1928, 103; Di Stefano 1955, 52. Zwar spiegelt die frühe florentiner Architektur eine Auseinandersetzung mit antiken Formen wider, doch besaßen in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts weder Florenz noch Lucca eine herausragende Bildhauerkultur. Lediglich in Pisa hat sich ein kleiner Bestand heimischer Bauplastik aus dieser Periode erhalten, der zwar durchaus mit der Monrealer Bauplastik vergleichbare Aspekte aufweist, doch erlauben die wenigen Fragmente diesbezüglich keine weiterreichenden Spekulationen (Abbildung der Kapitelle bei Venturi 1904, Abb. 862-866).

beziehungsweise der Nachfolge des Nicolaus von Ferrara.[52] Unter diesen Arbeiten ist der Reliquienschrein der Heiligen Sergius und Bacchus besonders hervorzuheben, der einem Teil der Monrealer Kapitelle stilistisch sehr nahe steht.[53]

In der Monographie zum Kreuzgang von Monreale, die Salvini 1962 veröffentlichte, entwickelt er die These, daß sich die Monrealer Bauplastik, ja fast die gesamte sizilianische Skulptur der Romanik wesentlich der südfranzösischen Bauplastik verdanke.[54] Eine Beeinflussung durch die provençalische Baukunst hatte Toesca bereits vier Jahrzehnte zuvor angesichts einiger formaler Gestaltungsprinzipien der Monrealer Kreuzgangsarchitektur, wie zum Beispiel der Form der Basen und der ornamentalen Verzierung der Kämpfer, vermutet.[55] Salvini gelangt bei seiner Analyse der Kapitellplastik zu dem Ergebnis, daß jeder der fünf von ihm differenzierten Hauptmeister unter den Monrealer Steinmetzen mit der provençalischen Skulptur eng vertraut gewe-

---

[52] Biagi hat bezüglich einzelner Motive auf norditalienische Bildhauertraditionen hingewiesen (Biagi 1932, 468f., 471f.). Diesen Gedanken hat Cochetti Pratesi aufgegriffen. Sie sieht einen Teil der Monrealer Skulptur in der direkten Nachfolge der „Scuola di Piacenza“, wobei einer dieser Skulpteure stärker dem Stil des Nicolaus von Ferrara verpflichetet sei (Cochetti Pratesi 1968, 169-171; Cochetti Pratesi, L., La scuola di Piacenza, Rom 1973, 88-91). Sheppard hatte diese Verbindung hinsichtlich der Ikonographie des Monatsarbeitenkapitells (B3) festgestellt, jedoch eine stilistische Herleitung entschieden abgelehnt (Sheppard 1949 (Iconography), 166). Auf zusätzliche ikonographische Übereinstimmungen mit der Veroneser Skulptur des Nicolausumkreises haben Krönig und Gandolfo hingewiesen (Krönig 1965, 67; Gandolfo 1989, 172).

[53] Auf den Reliquienschrein, der sich heute in Verona im Museo Civico befindet, ist wiederholt hingewiesen worden, jedoch ohne den Sarkophag und seine Bedeutung für das Verständnis der Monrealer Skulptur erschöpfend zu behandeln (Toesca 1927, 90f.; Sheppard 1952, 40; Cochetti Pratesi 1968, 185; - 1973, 85f.; Poeschke 1998, 179f.).

[54] Salvini 1962, 19-80, 153-228. Ausgangspunkt für Salvinis These der Abhängigkeit der gesamten sizilianischen Skulptur von den Entwicklungen der Provençe bilden die Trägerfiguren des Grabmals Rogers II. im Dom von Palermo. Durch die frühe Datierung dieses Monuments kann Salvini schon um die Jahrhundertmitte französische Einflüsse für Sizilien geltend machen. Auch die Kapitellplastik des Domes und Kreuzgangs in Cefalù und der Osterleuchter der Cappella Palatina, Werke, die Salvini vor Monreale datiert, seien provençalisch beeinflußt (Salvini 1962, 19-75).

[55] Toesca 1927, 856f. Auch Krönig spricht sich im Architekturband der Monreale-Trilogie, der parallel zu Salvinis Skulpturband entstand, für eine teilweise Orientierung oder Beeinflussung seitens französischer Bautraditionen aus, die er u.a. in der Architektur der Doppelturmfassade des Domes, im Kreuzgangstypus und in der Kapitellplastik erkennt (Krönig 1965, 177, 224, 68f.). Französische Elemente in der sizilianischen Architektur, wie beispielsweise die massiven Fassaden der Kathedralen in Cefalù und Monrale, die Chorgewölbe in Cefalù sowie die Zwillingskapitelle der Kreuzgangsarkaden sind bereits von Bertaux als solche erwähnt worden (Bertaux 1904, 343f.).

sen sein müsse, da ihr Stil in der Tradition dieser Werke stehe.[56] Alle Tendenzen der Monrealer Skulptur, auch die Rückgriffe auf das Motiv- und Formengut der Antike, seien von dort vermittelt beziehungsweise inspiriert.[57] Diese These der Abhängigkeit von der Skulptur Südfrankreichs, mit der sich Salvini in vielen Punkten von der vorausgehenden Forschung abwandte, hat verschiedentliche Resonanz gefunden.[58] In welchem Umfang und auf welche Weise die südfranzösische Skulptur Einfluß genommen hat, und ob Anregungen zur Rezeption römischer Kunst, die für die Monrealer Skulptur prägend wurde, letztendlich aus Saint-Gilles-du-Gard und Saint Trophîme in Arles stammten, wird bezüglich der antikisierenden Ornamentik zu erörtern sein. Für einen anderen Teil der Monrealer Kapitellplastik, der sich gerade durch das weitgehende Fehlen der sonst vorherrschenden antikisierenden Bestrebungen auszeichnet, ist zudem der Einfluß anderer französischer Regionalstile in Betracht zu ziehen.[59]

Im Katalogband zum 800. Todesjahr Wilhelms II., der sich ausgiebig der Kunst und Kultur am Hof des Normannenkönigs widmet, hat sich Gandolfo

---

[56] Salvini hatte diese These bereits an früherer Stelle vertreten und wurde diesbezüglich von Bologna bestätigt (Salvini, R., Lineamento di Storia dell'arte, Florenz 1952, 311; Bologna, F., Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo, Neapel 1955, 18f.).

[57] Salvini 1962, 153-228.

[58] Generelle methodische Bedenken zur Vorgehensweise Salvinis äußerte Sheppard: Da Salvini bei der Händescheidung und Gruppierung der Kapitelle den Untergruppen keine durchgängigen Charakteristika zugrunde lege, müsse er sprunghafte Veränderungen des Stils seiner Meister rechtfertigen, die, so Sheppards Kritik, über die zu unterstellende künstlerische Variationsfreude oder Weiterentwicklung der besagten Meister weit hinausgingen. Zudem müsse Salvini zu viele Ausflüchte anführen, um die fehlende Stringenz oder die Unstimmigkeit seiner Vergleiche und Argumentation zu entschuldigen (Sheppard, C. D., [Rezension zu Salvini] The Cloister of Monreale and Romanesque Sculpture in Sicily, Palermo 1965, in: Speculum, 40, 1965, 368-371). Ungeachtet dessen ist der Hinweis auf die Provençe als wichtiger Beitrag zum Verständnis der sizilianischen Skulptur von vielen Seiten gewürdigt worden, mit der Einschränkung jedoch, daß die von Salvini beanspruchte universelle Abhängigkeit der Monrealer Skulptur von derjenigen der Provençe auf einige konkrete Aspekte zu reduzieren sei. Ihr Einfluß zeige sich primär in der Komposition einiger Figurenkapitelle. Die antikisierenden Tendenzen hingegen und andere stilistische Qualitäten der Monrealer Kapitellplastik seien nicht damit zu erklären (Krönig 1965, 66-67; Paeseler 1971, 56; Glass 1974, 315-324; - Sicily and Campania: The Twelfth-Century Renaissance, in: Center for Medieval and Early Renaissance Studies: Acta, Bd. 2, Binghamton 1975, 130-146).

[59] Toesca sah Verbindungen zur burgundischen Skulptur (Toesca 1927, 875), während sich Biagi vielmehr für Südfrankreich und das Languedoc entschied (Biagi 1931, 482; - 1932, 472). Morey und Sheppard hingegen haben auf die frühgotische Skulptur der Ile-de-France als wichtige Voraussetzung für einige Kapitelle hingewiesen (Morey, C. R. Medieval Art, New York 1942, 225; Sheppard C. D., Monreale and Chartres, in: Gazette des Beaux-Arts, 35, 1949, 401-414). Für westfranzösische Einflüsse mit burgundischem Einschlag hat sich hingegen Cochetti Pratesi ausgesprochen (Cochetti Pratesi 1968, 187-189).

mit der Monrealer Kapitellplastik befaßt.[60] Er vergleicht einige der Kapitelle mit der Kunst der Kreuzfahrer im Heiligen Land vor dem Fall Jerusalems 1187. Auch dort sei der Stil geprägt durch die produktive Verschmelzung verschiedener Kulturen und Darstellungstraditionen auf der Basis der (süd-) französischen und antiken Skulptur. Der nur schwer faßbare Charakter eines Teils der Monrealer Skulptur, der keine eindeutigen Aussagen bezüglich der regionalen und kulturellen Herkunft der Steinmetzen erlaube, sei geprägt durch das eklektische Klima im Mittelmeerraum und folge mit der Einbeziehung verschiedener Regionalstile und mit den Rückgriffen auf römisch-antike Kunst dem Geschmack der Zeit.

Dieser Hinweis auf die kosmopolitische Kultur im Kreuzfahrerumfeld und deren Einfluß auf die Kunst in Süditalien ist ein wichtiger Beitrag zum Verständnis der Monrealer Bauhütte, wird doch durch ihn die Korrelation von eklektizistischem Zeitgeschmack und Antikeninteresse beleuchtet. Demnach stellen die antikisierenden Bestrebungen innerhalb der stilistischen Vielfalt der Monrealer Kapitellplastik eine einigende Komponente dar, nicht eine getrennt von den anderen Stiltendenzen zu betrachtende Strömung: Künstler unterschiedlicher Herkunft haben im Rückgriff auf antike Formen und Motive einen gemeinsamen Kanon hinsichtlich der Kapitellstrukturierung und des Ornaments entwickelt, so daß stilistische Eigenheiten verschiedener Darstellungstraditionen bis zu einem gewissen Grad nivelliert sind. Um so schwieriger gestaltet sich eine Händescheidung beziehungsweise die Benennung der unterschiedlichen Strömungen innerhalb der Kreuzgangsskulptur.

3. 2 Die systematischen Analysen der Monrealer Skulptur

Systematische Analysen des Monrealer Kapitellkorpus veröffentlichten bisher Sheppard, Salvini, Cochetti Pratesi und Gandolfo. Die Autoren vertreten höchst kontroverse Thesen zu Stil und Herkunft der einzelnen Steinmetzen und ihre Untersuchungen erbrachten, abhängig von den Kriterien,

[60] L'Anno di Guglielmo, 1189-1989: Monreale, percorsi tra arte e cultura, Hg. G. B. Badagliacca, Palermo 1989.

aufgrund derer die Händescheidungen vorgenommen wurden, divergierende Resultate hinsichtlich der Anzahl und Beschaffenheit der Kapitellgruppen.

Sheppard, der als erster die Monrealer Kapitellplastik einer detaillierten ikonographischen und stilistischen Analyse unterzog, beurteilt die dort vertretenen Stilrichtungen wie folgt: Einen großen Teil der Kapitelle sieht der Autor der kampanischen Kunst verbunden, auf deren Einfluß er die Rezeption antiker Reliefkunst zurückführt. Auch die Lokaltradition, die dem arabischen und provinzbyzantinischen Erbe Siziliens verpflichtet sei, habe großen Anteil gehabt. Jedoch verwiesen einige wenige Kapitelle, die im Gegensatz zu allen anderen des Kreuzgangs durch ihre dezidiert unklassische Kapitellstruktur auffallen, auf eine andere Region. Ihr Figurenstil, insbesondere die Physiognomien und Gewänder, ließe die Kenntnis der Portalskulptur von Chartres-West erkennen.[61]

Konträr fällt Salvinis Beurteilung aus. Er sieht in der stilistischen Vielfalt der Monrealer Kapitellplastik nicht den Anteil verschiedener Werkstätten und regionaler Traditionen. Seinen Analysen zufolge war in Monreale lediglich eine große Steinmetzwerkstatt tätig, deren fünf Meister mit der südfranzösischen Kunst vertraut waren.[62] Die Stil- und Qualitätsunterschiede innerhalb der Kapitelle führt Salvini auf den individuellen Stil der Meister, die Mitarbeit von Gehilfen und damit verbunden die handwerklichen Niveauunterschiede innerhalb der Werkstatt zurück.

---

[61] Sheppard geht weitgehend konform mit der älteren Literatur, doch mit dem Verweis auf die Skulptur der Ile-de-France folgt er einem bis dahin wenig beachteten Hinweis von Morey (Morey 1942, 225; Sheppard 1952, 35-42; Sheppard 1949, 401-414). Sheppards These ist bis heute nur unzureichend diskutiert worden: Während Salvini Sheppards Beobachung schlicht als nicht exakt verwirft (Salvini 1962, 16, 154f., 162-164), entscheidet sich Cochetti Pratesi in der Abwägung der Thesen von Sheppard und Salvini für eine Synthese aus beiden, wenn sie bei der Analyse der fraglichen Kapitelle (primär W1, S1 und N14) zu dem Ergebnis gelangt, daß dem Künstler Chartres-West bekannt gewesen sein müsse, er aber zugleich auch südfranzösische Elemente in seinem Stil habe (Cochetti Pratesi 1968, 165-167).

[62] Salvini 1962, 153-228. Salvini benennt die fünf Meister nach besonders herausragenden Kapitellen oder bevorzugten Motiven. Seine Zuschreibung im Überblick: „Maestro della Missione degli Apostoli“: W1, O25, N11, O2, O4, W19, S22, W17, S3, W21, S1, N14, O22, S15, O10 sowie die Säulenschäfte der Süd-West-Ecke. „Maestro della Dedica“: W8, N21, N8, O1, O24, W20, W26, O20, S2, N24, O18, W4, B3. „Maestro dei Putti“: O13, N4, O8, S16, N18, N15, N9, N10, S8, O17, N6, W15, S7, W10, W22, W23, N23, N22, S4, N3, N20, N7, O16, N12, W13, W6, S24, S11, S26, S6, W2, N26, S25, N17, W24 und 4 Säulen von O1 und S1. „Maestro delle Aquile“: S13, N2, S14, O6, O14, W18, O3, S18, S20, S10, N5, B2, W3, W16, O12, N16, S9, S12, W12, O15, O19.

Eine ausführliche Diskussion der Stilanalyse Salvinis bietet die Veröffentlichung von Cochetti Pratesi.[63] Sowohl bei der Suche nach möglichen motivischen und stilistischen Quellen, als auch bei der Zusammenstellung einzelner Werkgruppen gelangt sie zu grundsätzlich anderen Ergebnissen. Die Autorin sieht in der Dekoration des Monrealer Kreuzgangs das Werk zahlreicher Künstler aus verschiedenen Regionen und Kulturen. Dabei lenkt sie das Augenmerk auf zwei bis dato unberücksichtigte Traditionen: auf die sogenannte „Schule von Piacenza“ und die Skulptur Westfrankreichs. Die norditalienische Bildhauertradition in der Nachfolge des Nicolaus von Ferrara war zuvor hinsichtlich einiger ikonographischer Aspekte angeführt worden, doch der Stil zahlreicher Kapitelle sei, so Cochetti Pratesi, nur durch die Mitarbeit von Steinmetzen aus diesem Umfeld zu erklären. Norditalienischen Traditionen verpflichtet seien auch die primitiveren Kapitelle des Kreuzgangs, deren Stil Parallelen zu der älteren Paveser Bauskulptur erkennen lasse. Auf den Einfluß der byzantinischen Kunst und Kultur verweist die Autorin sowohl bezüglich der raffiniert antikisierenden, als auch der historisierenden Kapitelle. Viele der französischen Elemente, die Salvini mit der provençalischen Skulptur verbindet, leitet Cochetti Pratesi aus Westfrankreich her. Sie folgt Sheppards These, daß einige Kapitelle die frühgotische Skulptur von Chartres-West reflektieren und sieht in den fraglichen Kapitellen das Werk eines von dort stammenden Künstlers. Der größte Teil der in Monreale tätigen Steinmetzen stamme jedoch aus dem Süden, wie ihr klassischer Stil und die enge Verbindung ihrer Kapitelle zu kampanischen Werken bestätige.[64] Arbeiten der westfranzösischen und lombardischen Werkstätten seien auch in Cefalù zu finden. Ausschließlich in Monreale gearbeitet hätten hingegen die Künstler, die aus der Ile-de-France und aus Piacenza stammten. Ihre Werke stünden innerhalb der Kreuzgangsskulptur

[63] Sie hinterfragt Salvinis Provençe-These, indem sie ihrerseits die Hauptwerke der fünf Kapitellgruppen Salvinis analysiert. Zugleich revidiert sie seine Gruppierung der Kapitelle. Salvinis erste Gruppe um den „Maestro della Missione degli Apostoli“ differenziert sie beispielsweise in zwei ihrer Meinung nach stilistisch klar voneinander geschiedene Gruppen, die zum Teil Einflüsse der frühgotischen Skulptur der Ile-de-France zeigten, während andere Kapitelle emilianische mit sizilianischen Traditionen mischten (Cochetti Pratesi 1968, 165-196).

[64] Cochetti Pratesi bleibt selbst vage, wenn sie von „artefici meridionali“ spricht (Cochetti Pratesi 1968, 191).

isoliert und hätten zudem keinen Einfluß auf die sizilianische oder kampanische Skulptur ausgeübt. Aber weder aus diesen Beobachtungen, so Cochetti Pratesi, noch aus der Aufstellung der Kapitelle im Kreuzgang, könne man eindeutige Argumente für eine interne Chronologie der Werkstätten ableiten.[65]

Die Abgrenzung zweier nacheinander tätigen Werkstätten ist ein Anliegen der Veröffentlichungen Gandolfos.[66] Er unterscheidet seinerseits zwischen einer älteren, bereits lokal ansässigen Werkstatt, welche die Monrealer Bauhütte noch vor Fertigstellung des Kreuzgangs verlassen habe und einer später eintreffenden, zugereisten Werkstatt. Die erste Werkstatt sei zuvor in Cefalù tätig gewesen und ihr Stil folge lokalen Traditionen. Im Monrealer Kreuzgang hätten die Arbeiten dieser Werkstatt vornehmlich im Nord- und Ostflügel des Kreuzgangs, die demnach zuerst errichtet worden seien, Aufstellung gefunden.[67] Einige der Steinmetzen wären von Monreale aus nach Neapel und Sessa Aurunca gezogen und hätten dort die Relieftafeln und Archivoltenreliefs geschaffen. Die zweite Werkstatt zeichne sich durch ihren antikisierenden Stil aus. Gandolfo differenziert dabei zwischen zwei Untergruppen beziehungsweise Meistern, die zuvor in Salerno an der Guarna-Kanzel mitgewirkt hätten. Beide Künstler arbeiteten stark antikisierend, doch während sich einer von ihnen an römisch-antiken Werken orientiere, deute der Stil des anderen auf intensive Kontakte mit der byzantinischen Welt und das Studium spätantiker Werke hin. Auf dieses Studium führt Gandolfo auch die ikonographischen Besonderheiten zurück, die einige dieser Kapitelle mit der Veroneser Skulptur teilen. Diese Übereinstimmungen, so der Autor, resultierten aus ähnlichen, aber unabhängig voneinander gesammelten

---

[65] Cochetti Pratesi 1968, 192.
[66] Gandolfo 1989, 139-173; - 1994, 237-243.
[67] Neben typologischen Verbindungen, die er zwischen der Cefaleser Kapitellplastik und einigen der Monrealer Arbeiten sieht, schreibt Gandolfo fünf Kapitelle der Ostseite des Kreuzgangs einer zuvor in Cefalù tätigen Werkstatt zu. Den schlichten Steinkeil, den diese Kapitelle zwischen Halsring und Blattkranz aufweisen, sieht Gandolfo als Hinweis darauf, daß die Werkstatt zunächst mit einer kleineren Modulgröße der Kapitelle, wie sie auch in Cefalù verwendet wurde, weiterarbeitete. Der Keil sei in Ergänzung der Höhe zugefügt worden, um die fehlende Höhe dieser Exemplare auszugleichen (Gandolfo 1989, 153f.). Doch handelt es sich bei diesen Steinkeilen um Restaurierungen aus späterer Zeit, denn auch andere Kapitelle des Kreuzgangs weisen solche Ergänzung zum Teil nur an einem Kelch der monolithen Doppelkapitelle auf.

Erfahrungen bei der Beschäftigung mit frühchristlicher, byzantinischer und antiker Kunst. Auch wenn die Steinmetzen zuvor in Salerno tätig gewesen seien, könne man daraus keine Schlüsse über die regionale Herkunft der Künstler ziehen. Vielmehr betont Gandolfo den eklektizistischen Charakter der Skulptur. Auf der Basis der südfranzösischen und antiken Kunst seien hier in Süditalien verschiedene Stile und Strömungen miteinander verschmolzen, so daß keiner der zahlreichen bisher geäußerten Hinweise zu den Quellen des Stils restlos überzeugen könne.[68]

Poeschke, der sich im Rahmen eines Übersichtswerks zur romanischen Skulptur Italiens mit dem Monrealer Kreuzgang befaßt, unterscheidet innerhalb des breiten stilistischen Spektrums der Kapitellplastik zwei große Strömungen: die antikisierenden Bestrebungen in ihren unterschiedlichen Ausprägungen und eine dezidiert romanische Komponente, die in der oberitalienischen und französischen Skulptur ihre Wurzeln habe.[69]

3. 3 Zur Methodik dieser Arbeit

Der Überblick über den Forschungsstand läßt das Desiderat einer weiteren Auseinandersetzung mit der Monrealer Skulptur deutlich werden. Bislang konzentrierte sich das Interesse der Forschung stets auf einige wenige Kapitelle, vorrangig jene mit komplexen Figurenzyklen. Der Figurenstil war ausschlaggebend bei der Unterscheidung verschiedener Tendenzen im Sinne einer Händescheidung, aber auch bei der Suche nach den zugrundeliegenden künstlerischen Traditionen. Daß allein auf diesem Wege die offenen Probleme nicht eindeutig zu lösen sind, zeigt die verfahrene, bisweilen stagnierende Diskussion. Nach wie vor ist die Frage nach der regionalen Herkunft der dort tätigen Steinmetzen und dem Anteil der verschiedenen Darstellungstraditionen an der Monrealer Bauskulptur, deren Stil über Jahrzehnte die sizilianische und kampanische Skulptur entscheidend mitprägte,

---

[68] Zu den Quellen der aus Salerno angereisten, antikisierenden Werkstatt äußert sich Gandolfo nicht konkret. Er räumt lediglich ein, daß die Guarna-Kanzel neben Monreale der einzige Bezugspunkt dieser Werkstatt sei, so daß man daraus nicht automatisch eine kampanische Herkunft der Steinmetzen ableiten dürfe (Gandolfo 1989, 163-171).
[69] Poeschke 1998, 184-187.

brisant und das Nebeneinander der kontroversen Thesen diesbezüglich zutiefst unbefriedigend.

Grundlegend für die vorliegende erneute Bearbeitung der Kreuzgangsskulptur ist eine umfassende Analyse der Ornamentik. Stärker als bisher werden formale Aspekte der Kapitellstruktur sowie die abstrakte und pflanzliche Ornamentik berücksichtigt. Aus deren Analyse resultieren zusätzliche Kriterien für die Unterteilung der Kapitelle in Werkgruppen. Infolge dieser stringenten Klassifizierung verdichten sich innerhalb einzelner Kapitellgruppen die spezifischen Stilelemente und damit die Hinweise auf konkrete Bildhauertraditionen. So konnten für die maßgeblichen Werkgruppen der Monrealer Kapitellplastik die stilistischen Bezugsrahmen nachgewiesen werden.

Die Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung bilden zum Teil eine Ergänzung zu bisherigen Stilanalysen, zum Teil weichen einzelne Befunde und deren Bewertung deutlich von früheren Untersuchungen zu diesem Themenkomplex ab: Zu den wesentlichen Resultaten zählt die Erkenntnis, daß für den spezifischen Stil der Monrealer Kapitellplastik nicht eine Vielzahl von „Meistern“ unterschiedlicher Herkunft verantwortlich war, sondern eine Werkstatt norditalienischer Prägung dominierte, aus deren Repertoire sich weite Teile der Kapitellplastik ableiten lassen. Zudem führten diese Steinmetzen in Verbindung mit der hohen Qualität ihrer Arbeiten grundlegende konzeptionelle Neuerungen ein. Als Konsequenz dieser Erkenntnis erfolgt eine Neubewertung der Chronologie der sizilianischen Skulptur des 12. Jahrhunderts, insbesondere die Datierung und Bewertung der Architektur und Skulptur des Domes von Cefalù betreffend.

4 Die Ornamentik der Kreuzgangsskulptur

4. 1 Zur formalen Struktur der Kapitellplastik

Um die Beurteilung der Kreuzgangsskulptur zu objektivieren, hat eine Analyse der Kapitellplastik mit deren formalen Strukturen zu beginnen, den unterschiedlichen Kapitellkonzeptionen, sowie Art und Umfang der Einbindung figürlicher Elemente in das tektonische und dekorative Gerüst.

5 Das korinthische Kapitell ist das zentrale Vorbild der Kapitelle des Monrealer Kreuzgangs gewesen. Die schlanke Gestalt der Kapitelle hingegen ist ein Tribut an die zierliche Architektur der Arkaden. Auch dürften ästhetische Vorstellungen, die unter dem Eindruck frühgotischer Architektur entstanden, bei der Proportionierung der Kapitelle mitgewirkt haben. Wie für die Architektur des Kreuzgangs finden sich auch für die Detailformen keine Voraussetzungen im regionalen Umfeld.[70] Die Grundstruktur der Monrealer Kreuzgangskapitelle wird von einem steilen Kalathos gebildet, der von Akanthusblattkränzen, bestehend aus je vier Blättern, umzogen ist und den oberhalb der Blattkränze häufig Voluten und Stützblätter zieren. Über dem Kapitellkelch folgt ein geschwungener Abakus mit einer durch Blüten oder andere Motive akzentuierten Mitte. Den oberen horizontalen Abschluß bildet eine profilierte und zum Teil auch ornamentierte Kämpferplatte. Diese Grundelemente sind für die Kreuzgangskapitelle, ungeachtet ihres sonstigen Dekors, konstitutiv und werden in vielen Varianten interpretiert und durch figürlichen Schmuck bereichert. Es ist anzunehmen, daß diese antikisierende Grundstruktur, die bis auf einige wenige Ausnahmen allen Kapitellen zugrundeliegt, vom leitenden Steinmetz oder Baumeister vorgegeben war.[71]

---

[70] In der süditalienischen Architektur treten diese schlanken Kapitelle erst nach 1175, vermutlich unter dem Eindruck der Monrealer Architektur, an den Portalen apulischer Kirchen, wie San Nicola in Trani und San Valentino in Bitonto auf. Zur Datierung des Kreuzgangs von Cefalù siehe Kapitel 5. 3.

[71] Lediglich zwei sind reine Figurenkapitelle ohne antikisierenden Einschlag. Ihre Kapitellstruktur ist von den szenischen Darstellungen und deren Blendarchitektur bestimmt. Da sie zu einer, auch in anderer Hinsicht stilistisch gesonderten Gruppe gehören, deren spezifischer Stil ohne Widerhall in der übrigen Kreuzgangsskulptur geblieben ist, sind sie als Ausnahmen innerhalb der Bauhütte zu werten, als Arbeiten eines später hinzugekommenen Steinmetzen (siehe Kapitel 8).

Viele der Kreuzgangskapitelle sind reine Blattkapitelle, deren Dekor der korinthischen oder auch der kompositen Ordnung verpflichtet ist. Häufig 6
erfolgt eine Erweiterung des korinthisierenden Vokabulars durch Einzelfiguren, die an den Eck- und Mittelpositionen des Kalathos eingefügt sind und dort isoliert im Blattwerk stehen. Eine andere Variante figürlicher Kapitelle 7
reduziert den vegetabilen Apparat auf nur einen Blattkranz, so daß umlaufend um den Kalathos ein Gürtel mehrfiguriger, szenischer Darstellungen entsteht, in den mitunter auch die Abakuszone einbezogen ist. Dieser zweizonige Aufbau bietet aufgrund der weitgehenden Unabhängigkeit der figürlichen Elemente vom überkommenen Apparat des Kapitells Raum für komplexe narrative Zyklen, bei denen das Bildgeschehen durch Binnenarchitekturen und andere raumillusionistische Darstellungen aus dem Kapitellgefüge weitgehend gelöst ist. Beiden Organisationsschemata gemein ist die inhaltliche Trennung von ornamentalem Apparat und skulpturalem Besatz. Dies gelingt durch die plastische Behandlung der figürlichen Motive, die locker in die ornamentale Struktur der Kapitelle eingefügt erscheinen: In ihrer miniaturhaften Größe sind die Figuren weitgehend freiplastisch herausgearbeitet. Sie stehen gelöst vom Ornament auf den vorragenden Blattspitzen. Diese statuarische Auffassung ist charakteristisch für einen großen Teil der Monrealer Kapitelle. Dabei zeigen nicht alle im Kreuzgang tätigen Steinmetzen dieselbe Souveränität im Umgang mit Motiv und Material. Bei zahlreichen Kapitellen handelt es sich um bemühte Nachahmungen der ornamentalen und figuralen Konzeption anderer, qualitätvollerer Kapitelle des Kreuzgangs durch zweitrangige Künstler.[72]

Für beide Varianten der Abwandlung des korinthischen Kapitelldekors durch die Einfügung figürlicher Elemente finden sich bereits Beispiele in (spät-) römischer Zeit, doch liegt keine kontinuierliche Tradierung dieser Konzepte in der romanischen Skulptur vor.[73] Vielmehr treten antikisierende Figurenkapitelle scheinbar spontan dort auf, wo in der intensiven Auseinan-

---

[72] Siehe Kapitel 9.

[73] Hier sei nur an das Pinakapitell erinnert oder an das Figurenkapitell der Sammlung Eugéne Raspail in Gigondas (Abbildungen dieser Kapitelle und weiter Beispiele bei Merklin, E. von, Antike Figurenkapitelle, Berlin 1962, Abb. 384a, 385, 838; Ginhart, K., Das christliche Kapi-

dersetzung mit römischer Kunst nicht nur einzelne Motive und Darstellungsrezepte übernommen wurden, sondern auch ein Interesse für antikische Kompositionen bestand. Als früheste Beispiele der romanischen Epoche dürften die Kapitelle im Erdgeschoß des Westturms von Saint-Benoît-sur-Loire gelten, an denen bereits die verschiedenen Möglichkeiten der Plazierung figürlicher Motive am Kapitell in Verbindung mit korinthisierender Kapitellstruktur erprobt erscheinen.[74] Zu den qualitätvollsten und konzeptionell ausgereiften Arbeiten sind die Chorumgangskapitelle der dritten Kirche von Cluny zu zählen: Während hier die Figuren teils in einem Clipeus eingefügt und so vom vegetabilen Dekor abgesondert sind, stellt das sogenannte Vier-
8 Windekapitell eine Figur - die einzige erhaltene - mitten in das Blattwerk, das getreu nach antikem Vorbild ausgeführt ist.[75] Burgund ist innerhalb der romanischen Skulptur die einzige Region, für die sich eine ausgeprägte Tradition derartiger korinthisierender Figurenkapitelle nachweisen läßt.[76] Außerhalb dieser Region sind nur versprengte Einzelstücke erhalten, die scheinbar sporadisch auftreten und weitgehend ohne Bedeutung für das Verständnis der Monrealer Skulptur sind.

Hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang einige Kapitelle aus dem Umkreis des Meisters Nicolaus, die entgegen seiner sonstigen Gewohnheit, Figurenkapitelle mit großformatigen Figuren bar des pflanzlichen Dekors zu gestalten, eine ausgewogene Verbindung von vegetabilem und figürlichem
9, 10 Schmuck zeigen. Die Konzeption zweier Langhauskapitelle von San Zeno in Verona ist in Hinblick auf die Monrealer Kapitellplastik beachtenswert, um so

---

tell, Berlin 1923, 10f., Taf. I, Abb.1; Hamann-Mac Lean, R., Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften, 15, 1949-50, 157-250, Fig. 98).

[74] Vergnolle, E., Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XIe siècle, Paris 1985, Fig. 74.

[75] Die Deutung der Eckfigur als Personifikation eines Windes hat Adhémar in Hinblick auf ein entsprechendes Kapitell im Langhaus der ehemaligen Abteikirche von Vézelay vorgeschlagen (Adhémar, J. Influences antiques dans l'art du moyen âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d´inspiration, London 1939, 195).

[76] Die stilbildende Beschäftigung mit römisch-antiker Kunst führte in Cluny zu Kapitellen, deren Charakter den circa 50 Jahre später in Monreale verfertigten Arbeiten nahe steht. Doch nimmt das Antikeninteresse in der Cluny nachfolgenden Bauplastik ab, wie beispielsweise die Kapitellplastik der ehemaligen Abteikirchen Sainte-Madeleine in Vézelay oder Saint-Andoche von Saulieu belegt (Rupprecht, B., Romanische Skulptur in Frankreich, München 1975, 165ff; 186ff.). Im Unterschied zu den Chorkapitellen in Cluny ist der Umgang mit der Kapitellstruktur und den figürlichen Motiven freier und zugleich weniger antikenorientiert. Zwar entwickeln auch hier die Figuren ein eigenständiges Volumen vor dem Kapitellkelch,

mehr, als sich zwischen der Ornamentik der Nicolauswerkstatt und dem Formen- und Motivgut der Monrealer Skulptur zahlreiche Parallelen finden lassen, wie die späteren Analysen zeigen werden. In beiden Fällen sind die Figuren additiv dem vegetabilen Dekor zugefügt und werden motivisch durch die Haltungen der Figuren integriert: Während die kleinen Atlantenfiguren des vierten Kapitells N4 frontal auf dem Hochblatt stehen und sich mit Nakken und Händen gegen die Kämpferplatte stützen, kauern die Figuren von S3 dem Kapitell zugewandt an den Ecken über dem Kranzblatt und greifen in das Blattwerk des mittleren Triebs.[77] Die Eigenständigkeit der Figuren und die Kompositionsprinzipien sind hier, ungeachtet der Größe und Proportionierung der Kapitelle, dieselben wie bei einem Teil der Monrealer Arbeiten.

Anzumerken ist noch, daß die südfranzösische Bauskulptur, in der die Rezeption antiker Ornamente und Reliefkonzeptionen stilbildende Wirkung hatte und die diesbezüglich von Salvini als maßgebliche Quelle der Monrealer Steinmetzen angeführt wird, nur ganz vereinzelt antikisch konzipierte Figurenkapitelle aufweist. In den provençalischen Kreuzgängen mit ihrer reichen Kapitellplastik ist die Antikenrezeption mehr auf Einzelmotive als auf konzeptionelle Aspekte konzentriert. So überlagern bei den Figurenkapitellen in Arles, Montmajour, Saint-Guilhem-le-Désert und Aix-en-Provençe die groß dimensionierten Darstellungen mit ihrem Reliefcharakter die Kapitellstrukturen fast vollständig.[78] Wider Erwarten kann man hier keine konzeptionell der Monrealer Kapitellplastik verwandten antikisierenden Figurenkapitelle finden.

---

sind also konzeptionell den Monrealern verwandt, doch von der kraftvollen burgundischen Skulptur der Jahrhundertmitte führt kein direkter Weg zu den zierlichen Monrealer Kapitellen.

[77] Die Bezeichnung der Kapitelle bezieht sich auf ihre Position innerhalb der Langhausarkaden: N4 ist das vierte Kapitell der Nordseite und S3 dementsprechend das dritte der Südseite.

[78] Generell nehmen in der südfranzösischen Kapitellplastik figürliche Motive, sofern vorhanden, eine dominante, das Kapitell beherrschende Rolle ein. Die Figuren reichen vom Halsring bis hinauf zum Kämpfer und nehmen mit ihren gedrungenen Proportionen fast das gesamte Kapitell ein. Die Abakusrosette und Eckvoluten bilden zumeist die Fixpunkte der Komposition, an diesen Stellen finden die Köpfe der Figuren Platz. Häufig ist der Abakus derart stark eingezogen, daß eine regelrechte Nische für die Figuren gebildet ist, durch die die Figuren ein begrenztes plastisches Volumen und eine partielle Selbständigkeit erlangen. Dabei ist der Kapitellkern nicht als Reliefgrund aufgefaßt, dem figürliche Elemente vorgeblendet sind, sondern die Arleser Kapitelle beispielsweise sind von der Oberfläche her konzipiert und die figürlichen Darstellungen konstituieren das Kapitell, dessen tektonische Struktur erst auf Höhe der Voluten und des Abakus hervortritt. Eine Tendenz zu kleinfigurigen Kapitellen zeigt die

Allein anhand dieser formal-typologischen Einordnung kann die Frage, ob es sich bei den kleinfigurigen korinthisierenden Kapitellen in Monreale um Arbeiten handelt, die primär durch das Studium (spät-) antiker Vorbilder angeregt waren, oder ob sie auf zeitgenössische Darstellungstraditionen zurückgehen, welche die zugereisten Steinmetzen importierten, noch nicht beantwortet werden. Unstrittig ist, daß die in Monreale tätigen Künstler unter dem Eindruck der auf Sizilien bis dato erhaltenen römischen Bauten und deren Reliefschmuck arbeiteten. Letztgesagtes spiegelt sich vor allem in der vegetabilen und figürlichen Ornamentik des Monrealer Kreuzgangs wider, deren allgemeine Charakteristik im Folgenden erläutert wird.

4. 2 Zu den figürlichen Darstellungen

11, 12 Bei aller Vielfalt innerhalb der Kreuzgangsskulptur prägen folgende Wesenszüge den Charakter der Monrealer Figurendarstellungen: An erster Stelle zu nennen ist ihre geradezu miniaturhafte Größe. So sind sie vollständig in den ornamentalen Dekor der Kapitelle und Säulenschäfte integriert. Ihre kleine Proportionierung und ihre marginale Disposition bietet den Künstlern großen gestalterischen Freiraum in der Wahl der Motive und deren Umsetzung. Auch begünstigt sie an den Kapitellen deren plastische Ausarbeitung. Die Figuren treten dort unabhängig vom stilistischen Duktus als eigenständiges plastisches Volumen auf und sind durch starke Hinterschneidungen und teilweise Ajourierung vom Kapitellkelch gelöst. Mit der geringen Größe gehen die Lebhaftigkeit der Darstellungen und die Bewegtheit der Figuren einher.

Als weitere charakteristische Eigenheit des Monrealer Figurenstils ist das ausgeglichene Temperament der Darstellungen zu nennen. Ungeachtet des Sujets herrscht innerhalb der Kreuzgangsskulptur ein Konsens darüber, daß die figürlichen Motive und ihre Handlungen ohne beunruhigende Dramatik

---

Bauplastik der Provençe erst in späteren Jahren, vorwiegend jedoch ohne dabei auf dezidiert antikisierende Kapitellstrukturen zurückzugreifen und eine freie Ausarbeitung der Figuren anzustreben. Das Verkündigungskapitell in der Apsis von Saintes-Maries-de-la-Mer stellt diesbezüglich eine Ausnahme dar, wie der Blick auf andere provençalische Figurenkapitelle aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, die Figurenkapitelle aus dem Avignon- und dem Aix-en-Provençe-Umkreis, zeigen (Abbildungen bei Borg, A., Architectural Sculpture in Romanesque Provence, Oxford 1972, 140).

oder Drastik geschildert werden. Der Akzent liegt vielmehr auf einer möglichst naturgetreuen Darstellung von Menschen und Tieren, deren Tätigkeiten häufig eine idyllisch-bukolische Atmosphäre ausstrahlen.

Ein dritter und letzter Punkt betrifft die Darstellung der einzelnen Figuren: Ihre Haltungen erscheinen zwanglos entwickelt und basieren, sofern es sich nicht um die wenigen drittklassigen Arbeiten handelt, auf dem Verständnis der anatomischen Gegebenheiten. Die Freude an der Beherrschung des Körperlichen und seiner Darstellungen in lebhaften Aktionen prägt wesentlich den Figurenstil. So zählen zu dem Repertoire der Monrealer Reliefplastik zahlreiche Putti, deren Ausführung eine antikische Ästhetik zugrunde liegt. Wentzel spricht bei ihnen von einer geradezu „heidnischen Schönheit des Akts“.[79] Den Gegenpart zu diesen spielerisch bewegten Figuren bilden *13*
prachtvoll gekleidete Gewandfiguren in repräsentativen Posen. Deutlich ist hier die Nähe zum byzantinischen Kulturkreis. Diese sozusagen höfische Variante der Figuren besticht durch die Eleganz des schönlinigen Faltenstils, der edlen Gesichtszüge und der reichen Ausführung prunkvoller Details. Sowohl bei den Figuren in lebhaft bewegter Haltung, als auch bei den frontal stehenden Gewandfiguren ist - vorausgesetzt, es handelt sich um die qualitätvolleren Arbeiten des Kapitellbestands - das Bemühen um eine ponderierte Haltung und Statuarik erkennbar.

4. 3 Zur vegetabilen und abstrakten Ornamentik

Während dem figürlichen Dekor der Kapitelle in der Literatur große Aufmerksamkeit gewidmet wurde, sei es in Stilfragen oder hinsichtlich möglicher symbolischer oder allegorischer Sinngehalte der Menschen- und Tierfiguren, haben die vegetabilen und abstrakten Schmuckformen nur sporadisch Beachtung gefunden.[80] Dabei tritt gerade in den vielfältigen Varianten des Dekors am Kalathos und Kämpfer der Kapitelle, am Schmuck der reliefierten Säulenschäfte und auch an der Eckzier der Basen der eklektizistische Charakter der Monrealer Skulptur deutlich zutage. Neben Ornamenten, die ihre

[79] Wentzel 1955, 50.
[80] Die Publikation Paeselers stellt bis dato die ausführlichste Abhandlung zu dieser Thematik dar (Paesler 1971, 48-59).

Ursprünge in der römisch-antiken Architektur haben, finden sich byzantinische Muster ebenso wie geläufige Verzierungen romanischer Zeit. Insgesamt werden vegetabile Ranken- und Friesmuster bevorzugt, rein geometrische Motive hingegen finden sich kaum.

4. 4 Die Quellen der Ornamentik

4. 4. 1 Der antiken Bauplastik entlehnte Ornamente

Die Übernahme römisch-antiker Dekorationsformen, die sich bereits in der Bevorzugung korinthisierender Kapitelltypen andeutet, setzt sich in der Wahl und Ausführung zahlreicher Ornamente fort. Als florales Motiv dominiert der Akanthus: Akanthusblätter erscheinen innerhalb der Kreuzgangsornamentik in unterschiedlichen Kompositionen und Graden der Stilisierung; als Repetitionsmuster, als dynamische Rankenornamente und nicht zuletzt als Blattdekor der Kapitelle. Der Akanthus der Kapitelle weist innerhalb des Kreuzgangs eine relativ einheitliche Gestaltung auf: Er hat - von einigen Ausnahmen abgesehen - die Binnenstrukturierung der antiken Vorbilder übernommen, doch sind die einzelnen Blätter entsprechend den Gesamtproportionen der Kapitelle bei je vier Blättern pro Blattkranz deutlich gelängt. Der in der Monrealer Kapitellplastik gängige Akanthus besitzt eine vergleichsweise geschlossene Blattkontur und ist in fünf Blattlappen untergliedert. Seine Binnenstruktur ist angegeben durch parallele Bohrfurchen, die drei Blattstege mit vier Ösen zwischen Blattfingern und Mittelrippen untergliedern. Der oberste Blattlappen ist vollständig als Überfall geformt. Da seine Blattfinger nicht einwärts über die Blattstege ragen, finden sich am Ansatz des fünften Blattlappens keine Ösen. Variationen des Akanthus bestehen innerhalb der Kapitellplastik hinsichtlich der Blattstärke, also der Dicke des Foliums, und der Kontur der einzelnen Blattfinger. Sie reichen von gerundet bis spitzoval.[81] Regelrecht zackiger Akanthus, wie ihn die byzantinisch beeinflußte Bauskulptur bevorzugt, kommt an den Monrealer Kapitellen nicht vor.

---

[81] Die Anzahl der Bohrungen und Blattfurchen bilden zusätzlich zu der Ausprägung des Blattumrisses die Unterscheidungskriterien zur Charakterisierung der Akanthusblätter. Hier ist zunächst der „Normaltyp“ des Kreuzgangs beschrieben, an dem die in den folgenden Kapiteln beschriebenen Abweichungen gemessen sind.

An den Kapitellen des Monrealer Kreuzgangs, als Dekor des Abakus und Kämpfers, finden sich zudem aus der antiken Ornamentik entlehnt Astragal, ionische und auch lesbische Kymatia, sowie Akanthus- und Palmettenfriese, in voneinander abweichender Ausführung.[82]

Häufigstes Motiv sind Akanthus- und Palmettenfriese. An den Kämpfern der Kapitelle findet man die gesamte Bandbreite des schon in der antiken Reliefkunst verbreiteten Blattdekors, von stark stilisierten Palmetten bis hin zu naturalistisch durchgebildeten, windverwehten Blattfriesen. Nach Blattformen und Füllmotiven lassen sich die Friese differenzieren. Der Akanthusfries aus gesprengten Akanthusblättern kommt in folgenden Gestaltungsvarianten in der Monrealer Bauskulptur vor: Neben der Möglichkeit schlichter, gesprengter Akanthusfriese wird der Blattumriß mitunter einem rechteckigen Umriß angenähert, zum Beispiel durch das Einrollen der unteren Blattfinger, so daß auch im oberen Bereich die Blätter den Fries bedecken.[83] Andere Varianten zeigen in dem Zwischenraum der Blätter Füllmotive, Knospen beziehungsweise Fruchtstände, oder alternieren den Akanthus mit anderen Blattformen.[84] Häufig sind schlanke Lanzettenblätter oder ausladende Trifolia eingefügt.[85] Unabhängig von der formalen Konzeption der Friese lassen sich in ihrer Ausführung erhebliche stilistische Unterschiede beobachten, die von sehr antikisch gehaltenen Varianten bis zu vereinfachten Schöpfungen, die nicht mehr als Akanthus-, sondern vielmehr als Palmettenfriese zu bezeichnen sind, reichen. Bei diesen stark stilisierten Blattfriesen werden konvexe und konkave Blattformen alterniert. Auf rundliche Palmetten folgen ausladende Zwischenstücke. Eine weitere Geometrisierung dieses Schemas stellt die sogenannte Herzpalmette dar, bei der aus dem Blattansatz der gesprengten Palmetten Zwischenstücke gebildet sind, die oberhalb der Pal-

[82] Abhängig von Stil und Qualität der Kapitelle ist die Ausführung der Ornamente teils eng an die antiken Vorbilder angelehnt, teils lassen sich graduelle Abwandlungen der antiken Motive beobachten.
[83] O3, S20, S23.
[84] N1, S5, N21.
[85] S1, S6, O24, O20, N26. O15, O25, S10.

mettenblätter ineinander übergehen und so die Palmetten kreis- oder herzförmig einschließen.[86]

14 Neben diesen schlichten Repetitionsmustern fallen die aufwendigen und lebhaft gestalteten Ranken ins Auge. Sie überziehen als fortlaufende Wellenranken in waagerechter Lagerung die Kämpfer der Kapitelle und senkrecht aufsteigend die Säulenschäfte sowie Portalpilaster. Wie in der antiken Reliefkunst sind die Ranken entweder als Akanthus oder Wein gebildet, die einem Ursprungsmotiv, einem Rankenbusch oder einer Vase entspringen, *15, 16* das seinerseits häufig von figürlichen Motiven flankiert wird.[87] Der Rhythmus des Rankenschemas, die Dichte der Spiralschößlinge, des Laubs und der gewählten Füllmotive variieren zwischen den einzelnen Ranken: Sie sind mal eher dezent, mal sehr lebhaft und üppig gebildet, so daß der Charakter der Wellenranken stark differiert.[88]

An den Schäften der Ecksäulen findet sich der umfangreichste Rankendekor. Dort sind die Ranken mitunter im Aneinanderrücken der Rankenstämme als Doppelranke gebildet oder - in Abweichung vom antiken Schema - durch spiralförmig den Säulenschaft umlaufende Bänder gegliedert. Hier an den Säulenschäften sind die Ranken mit Menschen- und Tierfiguren „bevölkert“. In antiker Weise gestaltete Putti tummeln sich in den Ranken. Teilweise sind die dargestellten Themen unmittelbar der antiken Mythologie entnommen, wie beispielsweise der Herkules mit dem Löwenfell, teilweise handelt es sich um rein dekorative Kleinbildmotive genrehafter oder kurioser Natur: Einhorn, Straußenreiter ebenso wie Wasserträgerinnen oder Jagdszenen.[89] Großen Anteil haben auch Weinlesedarstellungen.[90] Die Motive sind dem antiken Kleinbildrepertoire entnommen und teilweise auch auf die Kapitellplastik übergegangen.[91] Aufgrund des ausgesprochen antikischen

---

[86] Die Behauptung Buschhausens, es handele sich hierbei um das charakteristische Blattwerk der Capitanata, ist mit dem Hinweis auf die häufige Verwendung dieses Ornaments in der Buchmalerei und auch andernorts in der romanischen Bauskulptur zu relativieren (Buschhausen, H., Die süditalienische Bauplastik im Königreich Jerusalem von König Wilhelm II. bis Kaiser Friedrich II., Wien 1978, 344).
[87] S12, W6.
[88] O19, W26.
[89] Säulenschäfte in der Nordost- und Südostecke des Kreuzgangs.
[90] Säulenschäfte in der Nordost- und Südwestecke des Kreuzgangs.
[91] Dem Umstand, daß die Kleinbildmotive dem bedeutungsfreien Umfeld der Dekorationskunst entstammen, muß auch bei der Deutung der Kapitellszenen Rechnung getragen wer-

Charakters und der Fülle der Kleinbildmotive hat Paeseler auf die dekorative Reliefplastik der römisch-kaiserzeitlichen Bauten hingewiesen, die den Monrealer Steinmetzen höchstwahrscheinlich als Steinbruch dienten.[92] Für die antikischen Wein- oder Akanthusranken, die mit kleinfigurigen Darstellungen bevölkert sind, lassen sich in der romanischen Skulptur nur schwerlich treffende Vergleiche finden, die in Umfang und Qualität der Antikenrezeption an die Monrealer Skulptur heranreichen.[93] Für die bevölkerten Weinranken als Zierleisten oder Flächenornament, wie sie hier an den Kämpfern und Säulenschäften des Monrealer Kreuzgangs marginal verwendet sind, finden sich andernorts in der romanischen Reliefkunst keine adäquaten Vergleiche. Sie sind als spontaner Rückgriff auf antike Vorbilder, angeregt durch Rankenfriese oder entsprechende Sarkophagdarstellungen, zu werten. Die Selbstverständlichkeit, mit der sie hier umgesetzt sind, zeigt, daß die Rezeption nicht aufs Motivische begrenzt bleibt. Am Beispiel der Weinranken wird sichtbar, wie Antikenstudium und das Bemühen um naturgetreue Darstellung sich wechselseitig bedingen. So hat die Beschäftigung mit antiker und spätantiker Reliefkunst den Gesamtcharakter der Monrealer Bauplastik entscheidend geprägt.

Die Rückgriffe auf frühere Epochen der sizilianischen Kunst und deren Schmuckformen waren jedoch nicht auf die römische Antike begrenzt. Ein kleiner Teil der Monrealer Ornamente entstammt dem byzantinischen Kunstkreis, wie beispielsweise das Rosettenband oder die Federblätter. Auch im *17, 18*
Figürlichen ist der Einfluß der byzantinischen Kunst spürbar, zum Beispiel *19*
bei den gegenständig angeordneten Tiermotiven.[94]

---

den. Gegen übersteigerte Deutungsversuche hat sich Paeseler explizit ausgesprochen, der die Reliefkunst für das „Erzeugnis eines ausschließlich wirksamen und dabei eminent raffiniertem Schmuckwillens“ hält (Paeseler 1971, 52f.).

[92] Paeseler 1971, 56; Greenhalgh, M., The Survival of Roman Antiquity in the Middle Age, London 1989, 119-166.

[93] Während Akanthusranken als Zitate römischer Dekorationen zum festen Bestand romanischer Bauplastik gehören, findet man die Kombination mit all`antica gestalteten Kleinbildmotiven andernorts nicht. Entweder wird der Akzent auf die figürlichen Motive gelegt, so daß die Ranke verkümmert, oder die Ranke ist zwar antikisch ausgeführt, doch dann treten figürliche Motive nur singulär auf.

[94] Vergleich hierzu Effenberger, A./H. G. Severin, Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst (Staatliche Museen Berlin), Mainz 1992, Nr. 142, 152f.; Dennert, M., Mittelby-

4. 4. 2 Die romanischen Komponenten der Ornamentik

Ornamentgeschichtlich höchst interessant sind die Friesmuster, deren motivische Ursprünge zwar mitunter in der antiken Architektur liegen, doch die in ihrer spezifischen Ausführung auf klar einzugrenzende romanische
20 Bildhauertraditionen verweisen: So ist das Doppelaxtornament einiger Kreuzgangskapitelle in seiner höchst plastischen Ausführung mit norditalienischen Bildhauertraditionen zu verbinden. Bei dem Doppelaxtmuster handelt es sich ursprünglich um ein Flächenornament römischer Mosaiken, das, vermutlich über die Buchmalerei vermittelt, Einzug in die Ornamentik des Wiligelmus und die oberitalienische Bauplastik hielt.[95] Das Doppelaxtornament ist in dieser Region einheitlich mit erhöhten Kanten und eingezogener Mitte ausgearbeitet. In der engen Anordnung der einzelnen Komponenten erwecken die „Doppeläxte“ den Anschein, als würden sie sich gegenseitig eindrücken und hochschieben. Die Einzelkomponenten gehen ineinander über, so daß die Fläche vollständig vom Muster bedeckt und der Reliefgrund nicht sichtbar ist. Diese stark plastische Durchformung des Ornaments ist charakteristisch für die norditalienischen Bildhauer im Umkreis des Wiligelmus und Nicolaus.[96] Zwar tritt das Doppelaxtornament ab 1130/40 auch in der französischen Architektur auf, doch wird das Grundmuster dort - unabhängig von regionalen Varianten der Ausführung - zweidimensional-flächig umgesetzt.[97]

---

zantinische Kapitelle. Studien zu Typologie und Chronologie, Freiburg 1992, Taf. 55-61, Taf. 309-341.

[95] Die Region, in der die Tradition des Wiligelmus und Nicolaus von großer Bedeutung war, umfaßt mehrere norditalienische Provinzen, so daß sich in der italienisch-sprachigen Literatur der Begriff „scultura padana“ für diese eingebürgert hat. Der Einfluß der Nicolauswerkstatt reicht jedoch weit über die Poebene hinaus, wie der Blick nach Königslutter und Monreale zeigt.

[96] Dieses Ornament findet sich außer in Modena unter anderem auch in Nonantola, Piacenza, Ferrara und Verona, also dem Umkreis der Wiligelmus- und Nicolausbauten.

[97] Beispiele für französische Versionen des Ornaments finden sich an der Fassade von Saint-Gilles du Gard, an einem Säulenschaft des Kreuzgangs in Aix-en-Provençe, aber auch an frühgotischen Portalen, wie dem Mittelportal der Westfassade von Chartres oder den Südportalen der Kathedralen von Le Mans und Bourges. Die Doppelaxt wird hier aus einem lokkeren Gefüge flacher Halbkreise gebildet, zwischen denen der plane Reliefgrund deutlich sichtbar bleibt. Die ursprünglich komplexe Struktur und plastische Raffinesse des Ornaments sind diesen simplen Varianten verloren gegangen (O’Connor, R. B., The Mediaeval History of the Double-Axe Motif, in: American Journal of Archaeology, 24, 1920, 151-170).

Nicht alle Ornamente sind so eindeutig herzuleiten, doch finden sich für auffallend viele der antikisierenden Ornamente stilistisch adäquate Vergleiche in der oberitalienischen Bauplastik, so daß der durch das Doppelaxtornament angedeutete Bezug bekräftigt wird. Zu diesen Mustern sind bestimmte Varianten von Akanthus- und Palmettenfriesen zu zählen, wie auch der Fächerblattfries, den beispielsweise der Kämpfer des Kapitells O14 *21* trägt.[98] Zugleich bestätigt die Präsenz eines „Palmettenfächerblattkapitells", wie es Gädeke nennt, und eines mit Eichenlaub überzogenen Blattkapitells die Vermutung, daß eine Verbindung der Monrealer Bauskulptur zu norditalienischen Traditionen bestand.[99] Denn diese beiden Kapitelltypen gehören neben diversen antikisierenden Ornamenten zum spezifischen Repertoire der Nicolauswerkstatt.[100]

Andere Ornamente der Monrealer Kapitelle hingegen sind gänzlich unantik und ohne Vorbilder in der oberitalienischen Kunst, wie beispielsweise *22, 23* das Wellenband (S7) oder der Sternblütenfries (O10). Auch der Typus des *24* Schlaufenkapitells, der in verschiedenen Varianten im Kreuzgang zu finden ist, ist eine Erfindung romanischer Steinmetzen. Dies gilt ebenso für das *25* Chevron-Ornament, ein dreidimensionales Zickzackmuster, welches häufig in der anglo-normannischen Architektur zur Dekoration von Bögen, aber auch als Ornamentfries Verwendung fand.[101] An den Monrealer Kapitellen erscheint es in Verbindung mit einem Diamantfries, der seinerseits auf transalpine Traditionen verweist. Der Anteil der genuin romanischen Ornamente, die durch ihren unantiken Charakter herausstechen, ist, gemessen an dem Gesamtbestand der Kreuzgangsornamentik, verhältnismäßig gering und auf

---

[98] Dieser Konnex wird sich im Folgenden auch in ikonographischen Aspekten und im Figurenstil wiederfinden (siehe Kapitel 6 und 7). Als Vergleich für den Fächerblattfries mit dem konvexen Profil und den dynamisch ausladenden Blattformen, der partiellen Überlappen der Blätter und der vollständigen Verdeckung des Reliefgrunds sei auf die Archivolte des rechten Westportals des Domes von Piacenza hingewiesen. Dort erscheint neben diesem Fächerblattfries auch das Doppelaxtornament sowie kräftige Blattfriese mit verwehten Blattspitzen, die dem Ornament des Kämpfers von B3 nicht unähnlich sind.

[99] Gädeke, Th., Die Architektur des Nikolaus. Seine Bauten in Königslutter und Oberitalien, Hildesheim 1988, 74-75, 181-182.

[100] Siehe Kapitel 6. 7.

[101] Bezüglich seiner Genese wird diskutiert, ob das Muster direkt der arabischen Architektur entlehnt ist oder über byzantinische Buchmalerei vermittelt in die westeuropäische Bauornamentik gelangte. Das Muster ist seit dem achten Jahrhundert in islamischer Architektur, seit etwa 1000 in der westlichen, anglo-normannischen Architektur nachweisbar.

wenige Kapitelle konzentriert. Ihre Abhängigkeit von Frankreich wird in Hinblick auf die Architektonisierung des Kapitellkörpers und den Figurenstil an späterer Stelle thematisiert.[102]

Bezüglich der viel diskutierten Abhängigkeit der Monrealer Bauplastik von der provençalischen Skulptur ist rückblickend auf die rezipierten Ornamente anzumerken, daß antikische Mäander und Knickbänder, die eine große Rolle spielen in der provençalischen, ja der gesamten französischen Ornamentik, sofern diese antikisierende Züge aufweist, in der Monrealer Bauplastik nicht vorkommen.

4. 5 Zum Wesen der Monrealer Ornamentik

Dieser Überblick über die Monrealer Kapitellplastik gibt, bei aller Variationsfreude im Ornament, folgende Leitprinzipien der skulpturalen Gestaltung zu erkennen: Ungeachtet der verschiedenen Stilqualitäten der Kapitellplastik ist überall im Kreuzgang ein Bemühen um antikisches Gepräge und um einen verhaltenen, ausgewogenen Charakter der Darstellungen spürbar. Zugleich zählte die Belebung der Kapitelle durch kleinfigurige Darstellungen zu den bevorzugten Themen der in Monreale tätigen Steinmetzen. Hierbei wurde römische Reliefkunst in großem Umfang rezipiert.

Dieses ausgeprägte Antikeninteresse und Studium tritt mit Monreale erstmals in der sizilianischen Skulptur auf. Auch für die exquisite künstlerische Qualität der Monrealer Kapitelle fehlen lokale Voraussetzungen, wie das nachfolgende Kapitel bestätigen wird.

---

[102] Siehe Kapitel 8.

5 Die sizilianische Skulptur im 12. Jahrhundert

Die Normannen schufen innerhalb eines halben Jahrhunderts, nach der Eroberung Siziliens und der päpstlichen Anerkennung ihres ganz Süditalien umfassenden Königreichs, eine beachtliche Anzahl reich ausgestatteter Kirchen und Paläste.[103] Dabei handelt es sich um sehr unterschiedliche Bauten, deren Architektur stark durch die benachbarten und auch in Sizilien historisch beheimateten byzantinischen und arabischen Kulturkreise beeinflußt ist.[104] Im Gegensatz zu den normannischen Provinzen auf dem italienischen Festland, wo verschiedenerorts schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts Bauskulptur auftrat, weist die sizilianische Architektur bis weit in die

[103] Das Papsttum erhob seit dem Verlust Süditaliens an Ostrom einen Scheinanspruch auf die Lehenshoheit über diese Gebiete, so daß sich die Normannen, nach der Beendigung der byzantinischen Herrschaft in Unteritalien und der der Araber auf Sizilien, von Rom offiziell als Lehensträger einsetzen lassen mußten. Sizilien war zuvor zwei Jahrhunderte von sarazenischen Arabern regiert worden und hatte unter deren Herrschaft eine wirtschaftliche Blüte erlebt. Nach dieser langen Periode waren alle kulturellen Bereiche, Religion, Gesetzgebung, Literatur, Kunst und Wissenschaft auf Sizilien arabisch geprägt. Die Eroberung durch die Normannen holte Sizilien zwar nominell dem päpstlichen Stuhl zurück, doch die Wiedereingliederung der Insel in den europäischen Kulturkreis vollzog sich nur langsam: Die Normannen, die den Arabern zahlenmäßig und kulturell weit unterlegen waren, übernahmen unter Roger I. zunächst Politik und Kultur der Besiegten. Eine Konsolidierung des Herrschaftsanspruchs über die eroberten Gebiete erzielte Roger II. im Jahr 1130 mit seiner Investitur durch Papst Honorius III. Roger II. vereinigte Sizilien mit Kalabrien und Apulien und machte Palermo zur Hauptstadt des Königreichs. Unter seiner Regentschaft, ermöglicht durch die offizielle Anerkennung durch Rom und die enormen Einkünfte aus den Provinzen, entwickelte sich eine eigenständige, obgleich eklektizistische Kultur am normannischen Königshof, die in der gezielten Verwendung der künstlerischen Mittel und Traditionen der sich hier überlagernden Kulturen, gründet. Eine sukzessive Latinisierung Siziliens erfolgte durch die Einführung einer, zumeist aus dem transalpinen und auch norditalienischen Raum importierten herrscherlichen Schicht, der Ansiedlung lateinischer Kleriker und der Wiederherstellung der Diözesen (Norwich, J. J., Die Normannen in Sizilien 1130-1194, Wiesbaden 1971; Tramonta, S., Aspetti e problemi dell'insediamento normanno in Sicilia, in: Atti del Congresso Internazionale di Studi sulla Sicilia Normanna, Palermo 4. - 8. dicembre 1972, 310-359; Tramonta, S., La monarchia normanna e sveva, in: Il Mezzogiorno dai Bizantini a Federico II., Hg. A. Guillou, Turin 1983, 437-769, 481-658. Galasso, G., Mezzogiorno continentale e Sicilia nello Stato normanno-sveve, in: Archivio Storico Siciliano, 4, 1976, 211-228; Giunta, F., Il Regno tra realtà europea e vocazione mediterranea, in: Potere, società e popolo nell'età dei due Guglielmi. Atti delle quarte giornate normanno-sveve, Bari - Gioia del Colle, 8 - 10 ottobre 1979, Bari 1981, 9-29; Enzensberger, H., Macht und Recht im normannisch-staufischen Sizilien, in: Mediterraneo Medievale. Scritti in onore di Francesco Giunta, Centro di studi tardoanitica e medievali di Altomonte, 1989, 393-415; Finley, M./D. Mack Smith/Ch. Duggan, Geschichte Siziliens und der Sizilianer, München 1989, 79-92; Rill, B., Sizilien im Mittelalter. Das Reich der Araber, Normannen und Staufer, Stuttgart 1995, 133-172).

[104] Zeitgenössische Quellen aus der Regierungszeit Wilhelms II. berichten von dem prachtvollen, orientalischen Charakter Palermos: Ibn Djobaîr, der um das Jahr 1185 Palermo bereiste, berichtet von Stadtpalästen und Lustschlössern, angelegt auf stufenweise erhöhten Terrassen, von Säulenhöfen, freien Plätzen sowie von aufwendigen Gartenanlagen mit Wasserspielen (Ibn Jobaîr, Voyages, Hg. M. Gaudefroy-Demombynes, Documents relatifs à l'histoire des croisades, Bd. 6, Paris 1953, 389).

zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts nur vereinzelt Skulptur auf. Die unter Roger II. gegründeten Kirchen und Paläste besitzen kaum zeitgenössische Bauskulptur. Das Äußere der Kirchen ist zumeist durch einfache Blendbögen gegliedert, während im Innern die Architektur hinter den prachtvollen Mosaiken zurücktritt und der plastische Schmuck auf die Kapitellplastik beschränkt bleibt. Dabei handelt es sich um schlichte Bossen- oder Vollblattkapitelle, wie beispielsweise in der Martorana, oder, wie in der Cappella Palatina, um antike Spolienkapitelle. Eine skulpturale Gestaltung der Portalanlagen und die Ausstattung der Kirchen mit marmornen Kanzeln und Osterleuchtern setzten erst vermehrt in der Regierungszeit Wilhelms II. ein. Zu dieser Aussage gelangt man in der Zusammenschau der Ergebnisse der jüngeren Forschung, die in Abgrenzung zu älteren Frühdatierungen für solch maßgebliche Stücke wie die Kanzel und den Osterleuchter der Cappella Palatina oder das Grabmal Rogers II. im Dom von Palermo eine Datierung im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts beziehungsweise für das Grabmal um 1215, befürworten.[105] Die Vorstellung einer ersten Blüte romanischer Skulptur um die Jahrhundertmitte ist auf dem heutigen Stand der Forschung

[105] Bis etwa Ende der sechziger Jahre, bedingt durch die Datierung des Grabmals Rogers II., des Osterleuchters und der Kanzel der Cappella Palatina sowie durch die zeitliche Einordnung der Cefaleser Bauskulptur, folgte die Forschung der Vorstellung einer ersten, laut Salvini und Krönig provençalisch inspirierten Bildhauertradition unter Wilhelm I. (Di Marzo 1859, 223-251; Venturi 1904, 638-643; Toesca 1927 (^{2}1965), 856-859, 900; Biagi 1932, 452-457; Salvini 1952, 197ff., 226ff., 242ff., 344; Deèr, J., Die Basler Löwenkamee und der süditalienische Gemmenschnitt des 12. und 13. Jahrhunderts: ein Beitrag zur Geschichte der abendländischen Protorenaissance, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 14, 1953, 129-158, 135; Salvini, R., Un capolavoro inedito di scultura romanica, in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Hg. W. Braunfels, Berlin 1956, 67-70; Deèr 1959, 85-90, 157-162; Salvini 1962, 19-80, Krönig, W., Cefalù. Der sizilianische Normannendom, Kassel 1963, 21-26). Der komplexe Forschungsstand zum Dom von Cefalù ist im folgenden Text aufgearbeitet. Durch die Ergebnisse zahlreicher Einzeluntersuchungen hat sich das Bild der romanischen Skulptur Siziliens gewandelt, dergestalt, daß die zuvor angesprochenen Palermitaner Arbeiten nun in das letzte Viertel des Jahrhunderts datiert werden (Cochetti Pratesi, L., Il candelabro pasquale della Cappella Palatina, in: Scritti in onore di M. Salmi, I, Rom 1961, 291-304; - In margine ad alcuni recenti studi sulla scultura medievale dell´Italia meridionale, I, La cronologia del sarcofago di Federico II, in: Commentari, 16, 1965, 186-203; - In margine ad alcuni recenti studi sulla scultura medievale dell´Italia meridionale, II, Sui rapporti tra la scultura campana e quella siciliana, in: Commentari, 18, 1967, 126-150; Roberts, E. L., The Pascal Candelabrum in the Cappella Palatina at Palermo: Studies in the Art, Liturgy and Patronage of Sicily, Campagnia, and Rome during the Twelfth and Thirteenth Centuries, New York 1984; Schneider-Flagmeier 1986, 364f.; Gandolfo, F., Le tombe e gli arredamenti liturgici medioevali, in: La cattedrale di Palermo. Studi per l´ottavo centenario dalla fondazione, (Hg.) Leonardo Urbani, Palermo 1993, 231-253; Poeschke 1996, 233f.; Tronzo, W., The Cultures of His Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo, Princeton 1997, 81-89, 94-96; Poeschke 1998, 192; Gandolfo 1999, 59f.).

nicht mehr vertretbar. Gleichwohl basieren bislang Untersuchungen der Monrealer Kapitellplastik auf der Prämisse einer ausgeprägten lokalen Steinmetztradition, aus der die Monrealer Bauhütte hätte schöpfen und einen Teil der Skulpteure hätte rekrutieren können.[106]

5. 1 Die Sockelreliefs am Grabmal Rogers II.

In den Trägerfiguren am Sockel des Grabmals König Rogers II., das sich *26*
im Dom Santa Maria Assunta in Palermo befindet, sah Salvini das älteste Monument romanischer Skulptur auf Sizilien, das er, gestützt von den Untersuchungen Deérs, auf um 1154, dem Todesjahr Rogers II., datierte.[107] Das Grabmal besteht aus dem Porphyrsarkophag, seinem marmornen Sockel sowie einem Säulenbaldachin, der jedoch als eine Zufügung des 13. Jahrhunderts anzusehen ist.[108] Während der Sarkophag selbst äußerst schlicht gehalten ist, weist hingegen der Sockel skulpturalen Dekor auf. Die zwei Stützblöcke und die horizontale Marmorplatte, auf welcher der Sarkophag aufliegt, sind mit Reliefs kniender Trägerfiguren und pflanzlichen Ornamenten besetzt. Es liegen keine überzeugenden Gründe vor, diese Substruktion des Sarkophags mit seiner früheren Aufstellung im Dom von Cefalù und den dafür überlieferten Daten 1145 beziehungsweise 1154 zu verbinden.[109] Wahrscheinlicher ist vielmehr, daß der Sockel erst zusammen mit dem Marmorbaldachin im Zuge des neuen Arrangements der dynastischen

[106] Salvini war im Rahmen seiner Monographie zum Monrealer Kreuzgang bemüht, anhand des Grabmals Rogers II. und des Osterleuchters der Cappella Palatina, die er als Initialwerke der romanischen Skulptur auf Sizilien herausstellt, bereits um die Jahrhundertmitte, im Vorfeld Monreales, provençalische Einflüsse geltend zu machen (Salvini 1962, 19-28, 59-80). Unabhängig von diesen beiden Werken ist die Architektur und Kapitellplastik des Kreuzgangs von Cefalù seit den Anfängen kunstgeschichtlicher Forschungen als Vorgänger des Monrealer Kreuzgangs betrachtet worden (Di Marzo 1859; Venturi 1904, 635f., Biagi 1932, 452-475, 453-457; Salvini 1962, 28-59; Krönig 1965, 223-226). Auch die jüngsten Veröffentlichungen zur Monrealer Kapitellplastik von Gandolfo gründen auf der zweifelhaften Prämisse der Vorzeitigkeit Cefalùs und führen zu der These, ein Teil der Steinmetzen sei von dort nach Monreale gekommen (Gandolfo 1989, 141-173, 153-156; 1994, 237-243).

[107] Salvini 1956, 67; Deér, J., The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily, Cambridge (Mass.) 1959, 1-23; Salvini 1962, 20-28.

[108] Cochetti Pratesi und Gandolfo haben sich dafür ausgesprochen, die Errichtung der Baldachine der Grabmäler Konstanzes und Rogers II. mit der Initiative Friedrichs II., auf die auch die Überführung der beiden Sarkophage aus Cefalù 1215 zurückgeht, in Verbindung zu bringen (Cochetti Pratesi 1961, 295. - 1970, 255-90; Gandolfo 1993, 231-253). Abbildung des gesamten Grabmals bei Poeschke 1998, Taf. 248.

[109] Mirto, C. (Hg.), Rollus Rubeus, Privilegia ecclesiae Cephaleditanae, a diversis Pegibus et Imperatoribus concessa, in: Documenti per servire alla storia di Sicilia pubblicati a cura della Società siciliana per la storia patria, s. I, 29, Palermo 1972, 42-44, 50f.

Gräber im Dom von Palermo zugefügt wurde.[110] Denn der Stil des plastischen Dekors weist auf seine Entstehung Anfang des 13. Jahrhunderts hin.[111] An den Stirnseiten der Stützblöcke sind die Atlanten und die kleinen Säulen zwischen ihnen plastisch stark ausgearbeitet, während ihr übriger Körper auf den Längsseiten der Sockelblöcke im Relief fortgeführt wird. Die Atlanten, die, auf einem Bein kniend die Last der Steinplatte halten, sind schlank proportionierte Figuren, bei denen der Akzent auf die geschmeidige und zugleich kraftvolle Haltung gelegt ist. Dabei weist die Darstellung von Körper und Gewand eine gewisse Schematisierung auf, so daß die einzelnen Figuren in ihrer symmetrischen Anordnung zueinander in einer systematischen Komposition aufgehen. Die Ausführung ihrer Körper ist konzentriert auf die tektonischen Aspekte der Haltung. Dabei zeigt sich im Detail, zum Beispiel bei der feingliedrigen Hand- und Fußbildung, in ihrer spannungsvollen Bewegtheit, der Formulierung der strammen Muskulatur oder den strengen, zum Teil charaktervoll ausgearbeiteten Physiognomien, ein abgeklärter Realismus. Schematisch erfolgt zudem die Bildung des Gewands, welches in seiner schweren Stofflichkeit mit tiefen Faltenzügen und winklig brechenden Säumen wie naß am Körper zu kleben scheint. Auch die Pflanzenornamente, die Proportionen und der Kapitelltyp der an den Stirnseiten zwischen den Figuren eingefügten Säulen sowie der komplexe Blattfries der horizontalen Marmorplatte sind nicht mit einer Entstehung der Reliefs Mitte des 12. Jahrhunderts zu vereinbaren. Für eine Anfertigung des Sockels im Zuge der Aufstellung des Sarkophags Rogers II. im Dom von Palermo um 1215 spricht außerdem, daß erst durch die Ergänzung der Stützen der Porphyrsarkophag eine den anderen drei Sarkophagen entsprechende Höhe und eine stimmige Proportionierung im Verhältnis zur Baldachinarchitektur erreicht wurde.[112]

---

[110] Im Jahr 1215 hatte Friedrich II. zwei Sarkophage aus Cefalù nach Palermo überführen lassen, um sie später als Grabstätte für sich und seinen Vater Heinrich VI. zu verwenden (Deér 1959, 1-23).

[111] Schwarz, H. M., Die Baukunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Normannen. 1. Die lateinischen Kirchengründungen des XII. Jahrhunderts und der Dom in Cefalù, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 6, 1942-1944, 1-112, 87; Cochetti Pratesi 1965, 186-203; Poeschke 1996, 233f.; Gandolfo 1993, 249f.; Poeschke 1998, 192.

[112] Poeschke 1998, 192.

5. 2 Der Osterleuchter der Cappella Palatina

Auch für den Osterleuchter der Cappella Palatina, der in der älteren Lite- *27*
ratur als Vorläufer der Monrealer Bauskulptur angesehen wurde, hat die jüngere Forschung ein späteres Entstehungsdatum glaubhaft vertreten können.[113] Der 4,26 m hohe, marmorne Leuchter steht vor der Kanzel, die an den Stufen zum Presbyterium aus dem Seitenschiff vorragt.[114] Er besteht aus drei Teilen, einer quadratischen, durchbrochenen Basis, einem sich verjüngenden, reliefierten Schaft sowie einem Aufsatz mit freiplastisch herausgearbeiteten männlichen Figuren, die den Kerzenteller tragen. Die drei halbnackten statuettenhaften Atlantenfiguren sind im Vergleich mit anderen kampanischen und sizilianischen Arbeiten nicht vor 1220/30 datierbar.[115] Der plastische Schmuck des Sockels, vier beuteschlagende Löwen, die sich hochbeinig über ihre Opfer, Menschen und Tiere, beugen, und der in horizontale Kompartimente untergliederte Säulenschaft, weist auf eine Entstehung im ausgehenden 12. oder frühen 13. Jahrhundert hin. Neben zwei szenischen Darstellungen besteht der Dekor des Schaftes aus breiten Akanthus- und Vogelborten, deren Plastizität nach oben hin zunimmt. Die untere Zone ist mit einer komplexen Kampfszene zwischen verwobenen
Ranken gefüllt.[116] In einem zweiten Bildmotiv ist Christus Pantokrator in der *28*
Mandorla flankiert von vier Engeln und einer als Bischof gekennzeichneten Figur dargestellt, während auf der Rückseite des Schafts der auferstandene Christus, durch einen Engel aus dem Grabe geleitet, abgebildet ist. Von einer Datierung des Schafts und Sockels in die frühen sechziger Jahren des 12. Jahrhunderts, die in erster Linie auf dem Stilvergleich mit den Träger-

[113] Di Marzo 1859, II, 223-226, Bertaux, É., La sculpture en Italie de 1070 à 1260, in: Histoire de l'Art, Hg. A. Michel, Bd. 1, Paris 1905, 503; Venturi 1904, 637-642, 641f.; Toesca 1927 (^{2}1965), 856-859; Deér 1953, 135, 155; Sheppard 1950, 319-326, 325f.; Crichton 1954, 147f.; Salvini 1956, 66-70, 78f.; Cochetti Pratesi, 1961, 291-304; Salvini 1962, 59-79; Cochetti Pratesi 1967, 126-150, 142-148; Roberts 1984, 94-111; Schneider-Flagmeyer 1986, 221-236; Tronzo 1997, 79-89; Poeschke 1998, 187-190.
[114] Größenangabe nach Poeschke 1998, 187.
[115] Venturi 1904, 641f.; Zimmermann 1905, 70f.; Biagi 1932, 452-475, 454. Cochetti Pratesi 1961, 303f.; Salvini 1962, 219ff.; Roberts 1984, 94-111; Schneider-Flagmeyer 1986, 233f.; Poeschke 1998, 187.
[116] Schneider-Flagmeyer deutet diese Szene als orientalisch-antikes Bild des sterbenden und auferstehenden Hirtengottes, der die Herde der Lebenden gegen den Tod verteidigt (Schneider-Flagmeyer 1986, 364). Dieser Bereich des Leuchters zeigt im Gegensatz zu dem sonst hervorragenden Zustand der übrigen Partien einige Zerstörungen.

figuren des Grabmals Rogers II. und der Annahme basiert, der dargestellte Bischof sei Erzbischof Hugo (1151-63), ist Abstand zu nehmen.[117] Die nicht zu identifizierende Stifterfigur stellt demnach keine Datierungshilfe dar. Auf die generelle Verwandtschaft, die zwischen dem Dekor des Osterleuchters und der Monrealer Bauplastik besteht, ist vielfach hingewiesen worden, doch beschränken sich die Übereinstimmungen auf allgemeine Aspekte, wie beispielsweise die gesuchte Antikennähe im pflanzlichen Ornament, die Vogelmotive und die Existenz kleinfiguriger Szenen. Doch ist die Ausführung des plastischen Dekors am Osterleuchter wesentlich summarischer und nicht von der Feinheit und Eleganz der Monrealer Arbeiten. Am Beispiel der unterschiedlichen Akanthusbildung zeigt sich dies deutlich. Während die Akanthusfriese an der Kanzelbrüstung der Cappella Palatina dieselbe Bildung wie beispielsweise diejenigen des Monrealer Hauptportals aufweisen und von Tronzo zurecht in zeitliche Nähe dazu gerückt werden, sind die vegetabilen Elemente des Osterleuchters großflächiger und weniger differenziert gebildet.[118] Auch die figürlichen Elemente am Schaft des Osterleuchters, allen voran die szenischen Darstellungen, zeigen im Vergleich zur Monrealer Skulptur gewandelte Stilqualitäten: Die Figuren selbst haben schlanke Proportionen mit stark in die Länge gezogenen Gliedmaßen. Ihre Haltungen unterliegen dem geschmeidigen Fluß der Bewegungen, mit dem sich die Körper um den zylinderförmigen Reliefgrund schmiegen. Bei der Systematisierung der stoffreichen Gewänder zu rhythmischen Faltenzügen dominieren regelmäßige, wulstartige Rundungen. Diese Art der Faltenbildung war ein wesentliches Argument für die Annahme provençalischer Einflüsse und damit einhergehend eine Datierung Mitte des

[117] Die Identifikation der Stifterfigur mit dem Erzbischof Hugo (1151-1163) und damit verbunden die Datierung des Osterleuchters um die Jahrhundertmitte gründet auf der Annahme Deérs, die Figur zu Füßen des Pantokrators, trage neben der Mitra auch ein Pallium, welches allein einem Erzbischof zusteht. Während der letzten Lebensjahre Rogers II., des Erbauers der Cappella Palatina, komme lediglich Erzbischof Hugo in Frage. Deér spekuliert weiter, ob der Leuchter die Gabe des Erzbischofs an Roger zu Ostern 1151 sei. Es wäre dies das Osterfest nach der Verleihung des Palliums an den Prälaten (Deér 1959, 125, 157-162). Für Tronzo stellt die Stifterfigur Erzbischof Wilhelm von Monreale (1183-1188) dar (Tronzo 1997, 89). Dabei ist es jedoch fraglich, ob mit dem Schmuckband wirklich ein Pallium gemeint ist, oder ob es nicht vielmehr eine einfache Borte ist, wie sie auch seitlich an der Kasel oder am Handgelenk dieser Figur herausgearbeitet ist.

[118] Tronzo differenziert zwischen verschiedenen Ausstattungsphasen der Cappella Palatina und ordnet die Kanzel den Zufügungen unter Wilhelm II. (1166-1189) zu (Tronzo 1997, 81).

12. Jahrhunderts.[119] Doch bleiben die Reminiszenzen auf Einzelaspekte beschränkt. Überzeugender sind die stilistischen Übereinstimmungen mit späteren kampanischen Werken in Ravello, Caserta Vecchia und Capua, auf die Cochetti Pratesi aufmerksam machte.[120] Es handelt sich hierbei um Arbeiten einer Werkstatt, deren antikisierender Stil der Monrealer Kapitellplastik und den Kanzeln im Dom von Salerno verpflichtet ist.[121]

Die Abwandlung des Figurenstils hin zu einer ornamentalen Behandlung und Verfestigung der Oberfläche, wie sie den Figuren am Schaft des Osterleuchters zu eigen ist, zeigen auch die Reliefs der Kanzel von San Michele in *29*
Caserta Vecchia. Die Figuren der Verkündigungsgruppe sowie die des Jeremias weisen in den gezwungenen Haltungen, der markanten Faltenbildung und den schwerfälligen Physiognomien insbesondere zur Christusfigur des Osterleuchters deutliche stilistische Parallelen auf.[122] Der Vergleich mit Teilen der inschriftlich auf 1213 datierten Kanzel in Caserta Vecchia bekräftigt eine Datierung des Osterleuchters um 1200/1210.[123]

5. 3 Die Bauskulptur des Domes in Cefalù

Ein Bauwerk, dem besonderes Interesse als vermeintlicher ideeller und *30*
architektonischer Vorgängerbau Monreales zu gelten hat, ist der Dom von Cefalù. Dieser Dom, den Roger II. (1105-54) nach seiner Krönung zum König von Sizilien ab 1131 zusammen mit einem Kloster und einen Königspalast errichten ließ, stellte bis dato das ehrgeizigste sakrale Bauprojekt der Normannen in Süditalien dar. Seine Architektur unterscheidet sich in der Orientierung an nordeuropäischen Bautraditionen deutlich von anderen unter den Normannen auf Sizilien errichteten Kirchen. Mit dieser prachtvollen Kirche wollte Roger II. seinem neuen Status als König von Sizilien Ausdruck verleihen.[124] Doch wurde das Bauvorhaben Rogers II. nicht in den ursprüng-

[119] Salvini 1962, 63.
[120] Cochetti Pratesi 1961, 291-304, 298f.; Cochetti Pratesi 1967, 126-150, 142-148.
[121] Glass 1991, 91-124.
[122] Abbildungen der Kanzel und des Jeremias bei Gandolfo 1999, Fig. 154f.
[123] Die Kanzel im Dom von Caserta Vecchia wurde von Bischof Stabilis (1208-1217) im Jahr 1213, so die Mosaikinschrift auf der Nordseite der Kanzel, gestiftet (Glass 1991, 101).
[124] Zu den politischen Implikationen, die mit der Errichtung des Klosters und Gründung des Bistums Cefalù verbunden waren, siehe Filangeri, C., La basilica ruggeriana e i cantiere normanno-svevo, in: Basilica Cattedrale di Cefalù. Materiali per la coscenza storica e il restauro. Bd. 1, Hg. C. Filangeri/ V. Zoric/ V. Brunazzi, Palermo 1989, 29-91; Zoric, V., Il cantiere della

lich geplanten Dimensionen ausgeführt. Davon zeugt die heterogene Architektur des heutigen Domes: Es handelt sich um eine dreischiffige Säulenbasilika, die im Osten ein weit ausladendes Querhaus mit drei gestaffelten Apsiden aufweist und im Westen mit einer Doppelturmanlage abschließt.[125] Deutlich ist der Bruch zwischen den steil aufragenden Ostpartien und dem wesentlich niedrigeren Langhaus. Auch der abrupte Wechsel der Dekorationssysteme, am Außenbau wie auch im Kircheninneren, ist nur als das Resultat mehrmaliger Planänderungen zu verstehen. So bemüht sich die Forschung um eine Rekonstruktion der Baugeschichte und die Datierung der einzelnen Bauabschnitte. Eingeschlossen in diese Diskussion ist auch die Bauplastik, deren stilistische und zeitliche Beurteilung es zu überdenken gilt: Bislang wurde die Kreuzgangsarchitektur Cefalùs als Vorbild des Monrealer Kreuzgangs und dessen Kapitellplastik angesehen.[126] Doch ist weder die Datierung der betreffenden Bauphase in Cefalù fundiert, noch spricht der Stil der zur Diskussion stehenden Cefaleser Skulptur zwingend für deren zeitliche Vorrangstellung.

Im Dom von Cefalù findet sich skulpturaler Dekor vorwiegend an den Kapitellen der Säulen, die dort in unterschiedlichen Funktionen begegnen: als eingestellte Ecksäulen in den Apsiden, in der Säulenarkade der Galerie im Querhaus, an den beiden übereinander aufragenden Triumphbögen sowie schließlich an den Langhausarkaden. Zum Teil handelt es sich um wiederverwendete römische Spolienkapitelle, zum Teil sind es romanische Neuschöpfungen.[127] Aufwendig skulptural gestaltet war das Hauptportal an der

---

Cattedrale di Cefalù ed i suoi costruttori, in: Basilica Cattedrale di Cefalù. Materiali per la coscenza storica e il restauro. Bd. 1, Hg. C. Filangeri/ V. Zoric/ V. Brunazzi, Palermo 1989, 99-342, 164-207, 226; Valenziano, C./Valenziano, M., La basilica cattedrale di Cefalù nel periodo normanno, Palermo 1979, 75; Thieme, Th./Beck, I., La cattedrale normanna di Cefalù: un frammento della civiltà socio-politica della Sicilia medievale, Kopenhagen 1977, 9-21.

[125] Die Vorhalle wurde erst 1472/73 unter Bischof Giovanni Gatto errichtet (Di Stefano, G., Il duomo di Cefalù. Biografia di una cattedrale incompiuta, Palermo 1960, 26, Fn. 13).

[126] Venturi 1904, 635f.; Krönig 1963, 21f.; Salvini 1962, 48f.; Gandolfo, F., Scultori e lapicidi nell'architettura normanna-sveva della chiesa e del chiostro, in: Documenti e testimonianze figurative della Basilica ruggeriana di Cefalù. Catalogo della mostra. Duomo di Cefalù, luglio - settembre 1982, Palermo 1982, 73-89; Gandolfo 1989, 156.

[127] Bonacasa Carra, R. M., Il materiale antico reimpiegato e rilavorato in età normanna, in: Documenti e testimonianze figurative della Basilica ruggeriana di Cefalù. Catalogo della mostra. Duomo di Cefalù, luglio - settembre 1982, Palermo 1982, 59-61; - Il materiale antico reimpiegato e rilavorato in età normanna, in: La Basilica Cattedrale di Cefalù. Materiali per la

Westfassade der Kirche, doch sind die flankierenden Pilaster und Säulen heute vollständig zerstört und die reliefierten Archivolten derart stark beschädigt, daß der ursprüngliche Dekor nur vage zu erkennen und eine stilistische Einordnung des Portals in die übrige Bauskulptur des Domes nur unter Vorbehalt möglich ist.[128] An der Südflanke der Kirche schließt der Kreuzgang mit zwei romanischen Galerien an, die sich derzeit allerdings in einem ruinösem Zustand befinden.[129]

5. 3. 1 Die Rekonstruktion der Baugeschichte

An der Architektur des Domes von Cefalù kann man deutlich zwei große Bauphasen aus normannischer Zeit unterscheiden: Die steile Ostpartie mit dem Chor und Querhaus sowie das wesentlich niedrigere, basilikale Langhaus des Domes. Doch liefern die Quellen nur wenige Anhaltspunkte zur Rekonstruktion der Baugeschichte, so daß die Datierung der Bauabschnitte fast ausschließlich auf Analysen der Architektur basieren muß. Die Grundsteinlegung durch Roger II. ist für Pfingsten 1131 dokumentiert.[130] Mit der Errichtung der Kirche wurde zugleich im Osten und Westen begonnen.[131] Während an den Außenwänden des Langhauses, der Fassade und der flan-

coscenza storica e il restauro, Bd. 3, La ricerca archeologica, Hg. N. Bonacasa/A. Tullio/R. C. Bonacasa Carra, Palermo 1985, 115-144.

[128] Für die Datierung der Portalanlage ist aufgrund der Baugeschichte des Domes eine Entstehung in der ersten Bauphase denkbar, als gleichzeitig mit den Arbeiten im Osten und Westen der Kirche begonnen wurde. Es ist auch vorstellbar, daß das Portalgewände erst nachträglich, im Zuge der Vollendung des Langhauses, in seiner heutigen Form gestaltet wurde. Die Abwägung beider Möglichkeiten ist auf die stilistische Beurteilung der Portalanlage und des reliefplastischen Schmucks verwiesen und muß sich dabei an der übrigen Bauskulptur des Cefaleser Domes wie auch an vergleichbaren Portalanlagen anderer Kirchen, allen voran am Hauptportal des Monrealer Domes, orientieren.

[129] Zum Erhaltungszustand: Carapezza, M./Alaimo, R./Calderone, S., Il Chiostro del duomo di Cefalù. Cause ed effetti del degrado, in: La Basilica Cattedrale di Cefalù. Materiali per la coscenza storica e il restauro, Bd. 6, Hg. Carapezza, M./Alaimo, R./Calderone, S., Palermo 1985, 57-99, 58. Einzelne Kapitelle des Cefaleser Kreuzgangs sind durch ältere Photographien gut dokumentiert und stehen somit einer vergleichenden stilkritischen Analyse, die das Verhältnis zwischen der Monrealer und Cefaleser Kreuzgangsarchitektur und Kapitellplastik zu beurteilen hat, zur Verfügung.

[130] Pirro, R., Cephalaeditane ecclesiae episcopalis notitia quinta, in: Sicilia Sacra disquisitionibus et notitiis illustrata, Hg. A. Mongitore/V. M. Amico, Palermo 1733, 797-840, 799f. Aus dem darauffolgenden Jahr datiert die Gründungsurkunde: „Ego Rogerius Rex [...] feci adificare templum episcopatus ab initio fundationis suae in loco qui dicitur Cephaludum“ (White 1938, 133, 189-201).

[131] Der Grundriß der Kirche folgt einem einheitlichen Bauplan, der im Fundament auch regelmäßig ausgeführt ist (Schwarz 1942-44, 86; Di Stefano 1960, 49; Thieme/Beck 1977, 28; Zoric 1989, 225-227). Ältere Thesen hingegen, welche von einem Vorgängerbau ausgingen,

kierenden Türmen in Höhe der heutigen Seitenschiffwände eine Baunaht das Ende des ersten Abschnitts anzeigt, entstand der Langchor mit den beiden Nebenapsiden nahezu vollständig in dieser ersten Bauphase.[132] Für die Datierung des Chores liegen folgende Anhaltspunkte vor: Zum einen ist überliefert, daß Roger II. 1145 zwei Porphyrsarkophage „iuxta canonicorum psallentium in chorum“ aufstellen ließ und den Dom von Cefalù zu seiner Grablege bestimmte.[133] Der Umstand jedoch, daß Roger II. entgegen seinem ausdrücklichen Wunsch nicht in Cefalù, sondern in Palermo beigesetzt wurde, deutet auf den unwürdigen, unfertigen Zustand des Domes im Jahr 1154 hin.[134] Des weiteren enthält das Mosaik der Apsiskalotte eine Inschrift, in der das Jahr 1148 als Vollendungsdatum des Mosaiks genannt ist.[135] Aber

wurden durch die Grabungsbefunde und Bauanalysen revidiert (Thieme/Beck 1977, 28; Zoric 1989, 225-227).

[132] Hinsichtlich der Chronologie von Chor, Transept und Langhaus besteht in der Forschung, abgesehen von ihrer konkreten Datierung, Konsens. Es gab jedoch anfänglich auch stark abweichende Beurteilungen: So hatte sich beispielsweise Samonà dafür ausgesprochen, das Langhaus vor dem Chor und Querhaus zu datieren, da er in dem Langhaus den Bauabschnitt sah, der als erster entstanden sei und an dem zwischen 1132 und 1145 erst der Chor angefügt worden sei. Das Querschiff datierte Samonà erst ins 13. Jahrhundert (Samonà, G., Il Duomo di Cefalù, in: Monumenti Italiani, Hg. R. Accademia d´Italia, 16, Rom 1939 [2]1940). Grundlage für Samonà´s Rekonstruktion der Baugeschichte ist eine gotische Interpretation des Chores und Querhauses, welche er dementsprechend später datiert als das basilikale Langhaus. Die Mosaikinschrift, die für ihre Vollendung das Jahr 1148 nennt, fließt nicht in Samonà´s Überlegungen ein. Er äußert die Hypothese, die Mosaikdekoration sei von einer älteren Apsis übernommen worden. Die Meinung, daß das Langhaus vor dem Querschiff errichtet worden war, ist in der Folgezeit auch von Toesca, Bottari und anfänglich auch von Di Stefano vertreten worden (Toesca 1927 ([2]1965), 672; Bottari, S., I mosaici bizantini in Sicilia, Palermo 1963, 16f.; Di Stefano, Note sul Duomo di Monreale, in: Atti del Convegno Internazionale di Studi Ruggeriani, I, Palermo 1955, 269-75). Die wesentlichen Grundzüge der Baugeschichte konnte Schwarz klären (Schwarz 1942-44, 59-110). Seither stehen Detailaspekte und vor allem Fragen der Datierung im Zentrum der Forschungen zum Dom von Cefalù.

[133] Mirto 1972, 42-44, 50f.

[134] Zu diesem Zeitpunkt war die Kirche weder geweiht, noch waren die von Roger II. ernannten Bischöfe, erst Jocelmo und dann Arduino, von der römischen Kurie anerkannt worden. Die päpstliche Anerkennung des Bistums Cefalùs erfolgte 1169, als Papst Alexander III. Bosone als Bischof von Cefalù bestätigte und in den folgenden Jahren, 1171 und 1179, die Besitztümer der Diözese beurkundete (Mirto 1972, 6; Thieme/Beck 1977, 43; Valenziano/Valenziano 1979, 120, 132; Biblioteca arabo-sicula: ossia raccolta di testi arabici che toccano la geografia, la storia, le biografie e la bibliografia della Sicilia, Hg. Michele Amari, Palermo 1981, 471; D'Alessandro, V., Per una storia di Cefalù nel Medioevo, in: Basilica Cattedrale di Cefalù. Materiali per la coscenza storica e il restauro. Bd. 7, Contributi di storia d'arte, Hg. D'Alessandro/F. Gandolfo/M. Andalaro, Palermo 1985, 9-30, 9f.; Valenziano, C., La basilica ruggeriana di Cefalù nei documenti d'archivio e nelle epigrafi, in: La basilica cattedrale di Cefalù. Materiali per al coscenza storica e restauro, Bd. 4, Hg. C. Valenziano, Palermo 1987, 9-11).

[135] Der Inschrifttext im Mosaik der Apsiskalotte lautet: „Rogerius Rex egregius plenis pietatis Hoc statuit templum motus Zelo Deitatis. Hoc opibus ditat variis, varioque decore. Ornat, magnificat in Salvatoris honore. Ergo structori tanto Salvator adesto, ut sibi submissos conservet corde modesto. Anno ab Incarnatione Domini millesimo centesimo XLVIII

nur ein Teil der Autoren ist von der Einheitlichkeit der Mosaikzyklen und der Errichtung des Chores vor 1148 überzeugt.[136] Mit der Frage der stilistischen Beurteilung der Mosaiken wird sowohl ihre Datierung, als auch die des Kreuzrippengewölbes der Chorjoche diskutiert: Während Demus, Kitzinger, Lazarev und Borsook die Einwölbung des Chores in der ersten Bauphase verorten und die Gewölbemosaiken zusammen mit denen der Seitenwände um 1165 datieren, halten Bottari, Salvini und Thieme/Beck das Kreuzrippengewölbe für eine Zufügung des 13. Jahrhunderts.[137]

Daß die Arbeiten am Dom nicht so schnell vorangingen, wie es die Inschrift der Mosaiken suggeriert, belegt die inhomogene Architektur der Ostpartie. Selbst wenn 1148 bereits die Mosaiken der Apsiskalotte vollendet

---

Indictione XI anno v(ero) regni eius XVIII hoc opus musei factum est." (Umschrift nach Schwarz 1942-44, 73).

[136] Auf dem Datum 1148 als terminus ante quem für die Fertigstellung des Chores mitsamt der Einwölbung basieren die chronologischen Beurteilungen von Schwarz, Di Stefano und Krönig (Schwarz 1942-44, 74; Di Stefano 1960, 53-58; Krönig 1963, 9-12).

[137] Diskutiert werden hinsichtlich der Mosaiken stilistische Unterschiede zwischen den Mosaikfeldern der Apsisrotunde, den Registern der Seitenwände und den Mosaiken des Gewölbes. Neben der von Griechisch zu Latein wechselnden Sprache der Tituli ist auch der Wandel der Formensprache beobachtet worden (Bottari 1963, 29; Salvini 1949, 63f.; Basile, F., L'architettura della Sicilia normanna, in: Quaderno dell' Istituto di Architettura ed Urbanistica dell'Università di Catania, 6, Catania 1975, 87-91; Demus 1949, 14-18; Kitzinger 1960, 13; Lazarev, V. N., Storia della pittura bizantina, Turin 1967, 199, 255; Borsook 1990, 6-16). Mehrfach sind auch Argumente dafür angeführt worden, daß eine Einwölbung und Mosaizierung des Chores nicht zu dem ursprünglichen Plan gehört haben kann. Der Wandaufriß, die Lage der Fenster und deren teilweise nachträgliche Vermauerungen weisen darauf hin (Thieme/Beck 1977, 35-38; Filangeri 1989, 58f.; Zoric 1989, 291-295). In die Diskussion um die Beurteilung des Kreuzrippengewölbes sind die Wandvorlagen, Halbsäulen, die im Chor den Gurtbogen vorbereiten, eingeschlossen. Ihre Kapitelle verdienen eingehendere Betrachtung, da ihr Dekor nicht mit der Bauplastik der ersten beiden Bauphasen konform geht. Während es sich auf der Nordseite des Langchores um ein antikisierendes Blattkapitell handelt, trägt das der Südseite zwei Figuren an den Eckpositionen im Blattwerk. Die mehrfach in der Literatur aufgrund der Farbe der Kapitelle geäußerte Vermutung, es handele sich um Porphyr, fand in den bisher erfolgten Gesteinsanalysen keine Berücksichtigung und konnte bislang nicht geklärt werden. Die gedrungenen, höchst plastischen Figuren dieses Kapitells, die mit einem Bein auf dem Halsring und dem anderem auf dem Kranzblatt stehend über sich auf Schultern und Kopf die mosaizierte Konsole des Gurtbogens tragen, haben stilistisch nichts mit der Skulptur der großen Triumphbogenkapitelle oder des Kreuzgangs gemein. Es sind Figuren von massiger Präsenz. Die Körper treten deutlich als gerundetes Volumen hervor, mit raumgreifender Stellung der Arme und Beine, während das Gewand nur durch wenige ovale Kerbungen angegeben ist. Ihr Kopf sitzt halslos zwischen den Schultern. Diese Kapitelle sind mit in die Überlegungen zur Datierung des Chorgewölbes einzubeziehen. Ihr Stil korrespondiert angesichts der übrigen Bauskulptur der ersten Bauphase weniger mit einer Datierung vor 1154, sondern weist sie als nachträgliche Zufügung aus. Gandolfos Ansicht, daß diese Kapitelle ebenfalls der apulischen Werkstatt zuzuschreiben seien, kann angesichts der Triumphbogen- und Langhauskapitelle nicht überzeugen (Gandolfo 1982, 74f.). Die Formensprache der Halbsäulenkapitelle, ihre enorme Plastiziät, die dumpfen Gesichter und die eher in der französischen Skulptur beheimatete Geste der in den Bart greifenden Hand, sind in der Cefaleser Bauskulptur ohne Vergleich. Im lokalen Umfeld lassen sie sich am ehesten mit den Reliefs am Grabmal Rogers II. verbinden (siehe 5. 1).

waren, so sprechen zahlreiche Unstimmigkeiten in der Architektur von Chor und Querhaus gegen eine zügige Vollendung dieser Partie.[138] An dieser Stelle sei auf die verschiedenen Gliederungssysteme an den Außenmauern der Apsiden, des Chores und des Querhauses sowie das Nebeneinander unterschiedlicher Fenster- und Bogenformen hingewiesen. Hierbei handelt es sich um Abwandlungen des ursprünglichen Bauprojekts, die eindeutig belegen, daß die Vollendung dieser Partie nicht innerhalb einer kontinuierlichen Bauphase geschah, sondern sich über einen längeren Zeitraum, unter mehrmaliger Modifikation des Dekorationssystems, erstreckt haben muß.[139]

Während der Erbauung des Querhauses, nachdem der obere Triumphbogen und die Querhausgalerien bereits errichtet waren, kam es ferner zu einem abrupten Wechsel des Bauplans, der die Aufgabe der ursprünglich angestrebten, enormen Höhe des Transepts und den völligen Verzicht auf einen Vierungsturm zur Folge hatte. Wann das Transept in seinen reduzier-

[138] In der Literatur konkurrieren seit den 40er Jahren verschiedene, zum Teil umfangreiche Untersuchungen und Rekonstruktionen zu diesem Thema. Gegen eine relativ rasche Vollendung des Querhauses, wie sie Samonà, Di Stefano, Krönig und Thieme/Beck vermuteten, sprechen verschiedene Gründe (Samonà 1940, 5f.; Di Stefano 1960, 50-60; Krönig 1963, 5-16; Thieme/Beck 1977, 32-35). Zum einen konnte bereits Schwarz für die Architektur von Querschiff und Langhaus des Domes von Cefalù deutliche Parallelen in der Architektur der Dombauten von Palermo und Monreale, die beide in den siebziger Jahren entstanden, aufzeigen (Schwarz 1942-44, 86f.). Auch Héliot, Braida-Santamaura und Filangeri sprachen sich mit differierenden Akzenten in Einzelfragen für eine Datierung der Bauphase an Chor und Querhaus bis ca. 1170 aus (Héliot, P., La Cathédrale de Cefalù, sa chronologie, sa filiation et les galeries murales dans les églises du midi, in: Arte Lombarda, 10, 1965, 19-38, 33; Braida-Santamaura, S., Alcune precisazioni sull'interpretazione delle fasi costruttive del duomo di Cefalù, in: Atti della tavola rotonda sul duomo di Cefalù. Centro di cultura di Cefalù. Cefalù, Sala delle Capriate, 30-31 agosto 1977, Cefalù 1979, 25-35, 34f.; Filangeri 1989, 37-76). Bestätigt wurden diese auf Stilvergleichen basierende Datierung durch die Befunde der jüngsten bauarchäologischen Untersuchungen von Zoric und Filangeri, die ergaben, daß schwerwiegende statische Probleme im Bereich des Langchores und der Vierung Anlaß für eine längere Unterbrechung der Arbeiten waren und vermutlich zu dem Planwechsel zwangen, der zu einer Reduzierung der Querhaus- und Vierungshöhe führte (Zoric 1989, 227-234; Filangeri 1989, 64).

[139] Die Gründe für die Verzögerung der Arbeiten, die eintrat, nachdem man zunächst den Chor, die Außenwände des Langhauses und die Fassade inklusive der Türme in halber Höhe errichtet hatte, sowie die Motive für die Planänderungen lassen sich nur teilweise nachvollziehen: Entgegen den Plänen Rogers II., der den Dom von Cefalù 1145 zur dynastischen Grablege bestimmte, wurden weder die Söhne des Königs, Roger (gest. 1146) und Arrigo (gest. 1147), noch Roger II. selbst im Cefaleser Dom bestattet. Das nachlassende Interesse am Fortschritt der Arbeiten und, mit dem Tod Rogers II. 1154, der Verlust eines potenten Protegés und die fehlende Anerkennung des Bistums Cefalù seitens der römischen Kurie, mögen neben statischen Problemen im Bereich der Vierung wesentliche Faktoren für den nur langsamen Fortschritt der Arbeiten gewesen sein (Amari 1981, 471; Valenziano 1979, 120, 132; Zoric 1989, 97-306, 227-234).

ten Dimensionen fertiggestellt wurde, ist nicht überliefert.[140] Als Anhaltspunkt für die weitgehende Fertigstellung der Ostpartie ist die Anfrage der Kanoniker aus dem Jahr 1170, die um die Überführung der Gebeine Rogers II. in den Dom von Cefalù ersuchten, gewertet worden.[141]

Die Vollendung des Langhauses fällt in eine andere, von den vorhergehenden Arbeiten zeitlich geschiedene Bauphase, deren Datierung, da schriftliche Quellen fehlen, allein auf der Beurteilung der Architektur und Bauskulptur basieren muß. Auch die Architektur des basilikalen Langhauses weicht vom ursprünglichen Bauplan ab, nach welchem zuvor die Außenwände des Langhauses und Teile der Westfassade fertiggestellt worden waren.[142] Doch handelt es sich hierbei, im Gegensatz zu den hastig improvisierten Änderungen im Querhaus, um ein sorgfältig ausgeführtes, neues Projekt.[143] Zu den wesentlichen Modifizierungen zählen die Reduzierung der Fensterzahl und Verkleinerung der Interkolumnien im Schiff sowie die Einziehung eines niedrigeren Triumphbogens in Reaktion auf die Verringerung der Raumhöhe, derjenigen des Querhauses, der Vierung und nun auch des Langhauses. Anhaltspunkte für die Datierung dieser Bauphase bieten architektonische Details, welche mit ihren Veränderungen dem Wandel der Bauformen im Lauf der Zeit folgen, so zum Beispiel der Wechsel der Bogenformen, der Profile von Basen und Konsolen und natürlich auch der Stil

[140] Während Di Stefano und Krönig in dem Tod Königs Rogers II. den Grund für die Aufgabe des ehrgeizigen und kostspieligen Langhausprojektes vermuten und somit implizieren, daß das Querhaus zu diesem Zeitpunkt bereits bestand, wird seine Vollendung auch vielfach erst um 1170 datiert (Di Stefano 1960, 52-60; Krönig 1963, 16). Wesentliche Argumente für diese spätere Datierung bietet die Architektur mit ihren zahlreichen Unstimmigkeiten, die ihrerseits gegen eine zügige Errichtung sprechen (Schwarz 1942-44, 86f.; Héliot 1965, 33; Thieme/Beck 1977, 25-31; Braida-Santamaura 1979, 25-35). Die Schlichtheit der oberen Partie des Querhauses deutet Filangeri als Reaktion auf die statische Krise, die er mit dem Erdbeben von 1169 in Verbindung bringt. Sie sei Anlaß gewesen, das Querhaus unter Verzicht auf die ursprünglich angestrebte Höhe durch die zügige Einziehung der fehlenden Vierungsbögen und durch seine Bedachung zu stabilisieren (Filangeri 1989, 62-65).

[141] Während diejenigen Autoren, die sich aus verschiedenen Gründen für eine lange Bauphase an Chor und Querhaus ausgesprochen haben, diese Anfrage der Kanoniker lediglich auf die weitgehende Fertigstellung des liturgischen Chores beziehen, gehen andere Rekonstruktionen davon aus, daß die generelle Vollendung der gesamten Kirche der Anlaß dieses Schreibens gewesen sei (Di Stefano 1960, 52-60; Krönig 1963, 16). Die Anfrage ist auch als Reaktion auf den Neubau des Domes von Palermo zu sehen, den Walter of the Mill (Gualtiero Offamilio), seit 1170 Erzbischof von Palermo, veranlaßte.

[142] Siehe Fn. 131.

[143] Der Entschluß, die Anzahl und Form der Arkaden zu verändern und die Säulenbasilika mit einem Joch mehr als ursprünglich geplant zu errichten, zielt darauf, die einschneidenden

der Bauskulptur. Die ausgiebig diskutierte und in jüngerer Zeit durch weitere Baubefunde gestützte relativ späte Datierung der Ostpartien und nicht zuletzt die architektonische Nähe des basilikalen Langhauses zu dem des Monrealer Domes legen es nahe, die Vollendung des Langhauses in den siebziger Jahren, zeitgleich mit der Errichtung der Dome in Palermo und Monreale, anzusetzten.[144]

Bis Mitte des 13. Jahrhundert sind weitere Arbeiten an der Westfassade des Cefaleser Domes belegt, seine Schlußweihe erfolgte im Jahr 1267.[145]

5. 3. 2 Die Bauskulptur des Domes

Bei der erhaltenen Bauskulptur differieren Stil und Qualität erheblich. Es handelt sich dabei nicht allein um Unterschiede, die via Händescheidung zu klären wären, sondern angesichts der wechselhaften Baugeschichte des Domes von Cefalù liegt die Vermutung nahe, daß an den einzelnen Bauabschnitten Steinmetzen unterschiedlicher künstlerischer Herkunft tätig waren. Unter Berücksichtigung der heterogenen Architektur des Domes, die von jeher als das Ergebnis wechselnder Einflüsse gesehen wurde, und in Anbetracht seiner besonderen Stellung innerhalb der sizilianischen Architektur, ist die These, daß der plastische Dekor auf auswärtige, importierte Bildhauer-

---

Veränderungen im Raumgefüge des Langhauses, die durch die Verringerung der Höhe entstanden, auszugleichen und das Langhaus optisch zu strecken.

[144] Eine Datierung des Langhauses in den achtziger Jahren vertreten aus den genannten Gründen die Bauchronologien von Schwarz, Héliot, Braida-Santamaura, Zoric und Filangeri (Schwarz 1942-44, 86f.; Héliot 1965, 33; Braida-Santamaura 1979, 34f.; Filangeri 1989, 37-76; Zoric 1989, 227-234). In Hinblick auf die Kapitellplastik des Langhauses ist dieser Datierungsansatz bislang nicht ausgewertet worden: Gandolfo, aus dessen Feder die jüngste Publikation zur Cefaleser Bauplastik stammt, geht nach wie vor von einer Vollendung des Langhauses in der Regierungszeit Wilhelms I. (1154-66) aus. Auch sein Beitrag zur Bauskulptur in der achtbändigen Materialsammlung zum Cefaleser Dom, die zwischen 1985 und 1989 veröffentlicht wurde, berücksichtigt noch nicht die Resultate der jüngsten Bauuntersuchungen, die 1989 veröffentlicht wurden (Filangeri 1989, 29-91; Zoric 1989, 97-340). Vielmehr handelt es sich um einen unveränderten Nachdruck seines Artikels aus dem Jahr 1982 (Gandolfo 1982, 73-89; - 1985, 31-59).

[145] Die einzige bezeugte Weihe des Domes erfolgte 1267 (White 1938, 200f.). Johannes Panictera hat sich mit einer Inschrift, die das Datum 1240 nennt, neben dem großen Fenster der Fassade verewigt. Sein Anteil an der Fassadengestaltung und den Marmorkapitellen ist jedoch umstritten. So wird in Hinblick auf die Bauplastik der Westfassade diskutiert, ob mit der Inschrift Abschluß- oder lediglich Restaurationsarbeiten zu verbinden sind (Schwarz 1942/44, 105f.; Braida-Santamauro 1979, 33; Meier, H. R., Die normannischen Königspaläste in Palermo. Studien zur hochmittelalterlichen Profanbaukunst, Worms 1994, 48; Di Stefano 1955, 37f.). Auch aus anderen Quellen wissen wir um Restaurierungsarbeiten am Dom, denn Bischof Harduin, der später wegen der Veruntreuung von Baumaterialien und Geldern 1223/34 vor Gericht stand, hatte schon zu Beginn seiner Amtszeit (ab 1216) den Zustand des Domes als ruinös bezeichnet (Schwarz 1942-44, 98).

traditionen zurückzuführen sei, nicht neu. Doch wurde in Untersuchungen zu diesem Thema bisher nur unzureichend zwischen den Bauphasen und deren spezifischer Skulptur differenziert, so daß mitunter der Eindruck einer kontinuierlichen Werkstatttradition in Cefalù evoziert wurde.[146] Basierend auf den Ergebnissen der jüngsten Bauanalysen, die in detaillierten Ausführungen ein überzeugendes Bild der verschiedenen, zum Teil stilistisch und zeitlich weit auseinanderliegenden Bauabschnitte vermitteln, soll dies nun nachgeholt werden. Dabei wird sich bestätigen, daß es in Cefalù keine eigenständige bildhauerische Tradition gab, sondern die Bauskulptur auf wiederholte fremde Einflüsse zurückzuführen ist. Die Benennung der fraglichen Traditionen, der sich die Cefaleser Skulptur verdankt, steht dabei hier im Vordergrund.

5. 3. 2. 1 Die Skulptur der ersten Bauphase

In der Ostpartie des Domes, die zuerst entstand, findet sich keine romanische Bauskulptur. Bei den Säulchen, die in die Ecken am Eingang des Chors, der Nebenapsiden und an den Seiten der Hauptapsis eingestellt sind, handelt es sich um marmorne Spoliensäulen mit korinthischem Kapitelldekor und kannelierten Säulenschäften auf attischen Basen.[147]

Erst bei der Errichtung des Querhauses und der Vierung verwendete man *31*
auch zeitgenössische Bauskulptur, zum Beispiel bei den Säulen, die den
oberen Triumphbogen flankieren. Deutlicher als bei diesen acht antiki- *32, 33*
sierenden Kapitellen ist die romanische Formensprache der Kämpferfriese ausgeprägt, die oberhalb der Säulen an beiden Seiten der Querhauswestwand vermauert sind. Ursprünglich als umlaufender Fries konzipiert, wurden sie infolge eines Planwechsels, der zur Errichtung des niedrigeren

[146] Gandolfo, der ungeachtet der diversen Planwechsel von einem kontinuierlichem Fortschritt der Arbeiten am Dom von Cefalù ausgeht, schreibt die Skulptur von Chor, Querschiff und Langhaus ein und derselben Werkstatt zu (Gandolfo 1982, 73-87). Ältere Untersuchungen der Bauskulptur basieren zum Teil auf kuriosen Vorstellungen von Verlauf und Datierung der einzelnen Bauabschnitte (Samonà 1940, 14-22, Thieme/Beck 1977, 48-50).

[147] Die Kapitelle und Basen wurden im Zuge der Barockisierung des Kircheninnenraums weitgehend abgearbeitet, so daß ihr heutiger Zustand nicht mehr erkennen läßt, ob beziehungsweise inwieweit sie den mittelalterlichen Kapitellen als Vorlage dienten. Abbildungen der stark beschädigten Kapitelle finden sich bei Zoric (Zoric 1989, Fig. 139-142).

Triumphbogens führte, an den Stirnseiten von diesem verdeckt.[148] Das Schema und auch die Ausführung der Friese ist an beiden Pfeilern annähernd identisch. Lediglich die Tiermotive, die an den Ecken eingefügt sind, variieren. Das streng schematische Ornament ist aus zwei sich in regelmäßigen Abständen überkreuzenden Rankenstengel gebildet, deren Nebensprößlinge die Zwischenräume mit Halbpalmetten füllen, dergestalt, daß sich die Äderung des Rankenstamms in fünffingrige Profilblätter mit gebogtem Rand ausfächert. Kennzeichnend für diese Palmettenranken ist die starke Stilisierung des Ornaments und die flechtbandähnliche Verschränkung der beiden symmetrisch zueinander angeordneten Rankenstengel. Ihre optische Wirkung beruht auf dem Gleichmaß der Wellenbewegungen und den scharfen Konturen der Ranke, durch die sich das Ornament von dem Reliefgrund klar absetzt und ihm lediglich vorgeblendet erscheint. Im Kontrast hierzu stehen die Tiermotive, die an den exponierten Ecken aus der Tiefe herausschauen. Diese Drolerien haben nichts von der Schärfe und Strenge der Ranke, denn sie sind als rundliche Köpfe und Extremitäten mit eigenem plastischen Volumen gegeben. Im Gegensatz zu der flächig angelegten Ranke zeigt sich an ihnen deutlich die gesuchte räumliche Wirkung in der Überschneidung der Ranken durch die Vorderpfoten der Tiere und die frei ausgearbeiteten Köpfe, wodurch diese aus den stark verschatteten Partien der Ranke in die vorderste Reliefebene vortreten.

Die charakteristische Ausprägung des Frieses ist ein wichtiger Hinweis auf die bildhauerische Tradition, der die ersten in Cefalù tätigen Künstler entstammten. Ihre Wurzeln sind nicht in der apulischen Bildhauertradition, auf die Gandolfo hingewiesen hatte, zu suchen.[149] Instruktiver sind vielmehr Ver-

[148] Rekonstruktionszeichnungen zum ursprünglich projektierten Triumphbogen u.a. bei Krönig (Krönig 1963, 15) und Zoric (Zoric 1989, Fig. 204). Der Kämpferfries endet auf der Langhausseite kurz vor dem Mauerwerk des Obergadens. Die fehlenden Zentimeter resultieren daher, daß man die Mauerstärke des Langhauses in diesem Bereich infolge eines Planwechsels erheblich reduzierte (Zoric 1989, 73).

[149] Gandolfo schreibt die Friese, Konsolen und Kapitelle der Vierung und auch die Kapitelle der Querhausgalerien, insofern er die Kapitelle nicht für umgearbeitete Spolien hält, einer Werkstatt aus der Terra di Bari zu. Anhaltspunkte für diese Verbindung sieht er in der Motivwahl und den antikisierenden Tendenzen der Cefaleser Bauskulptur (Gandolfo 1982, 73-75). Konkret verweist Gandolfo für die Rankenfriese am oberen Triumphbogen auf den Palmettenfries der äußeren Archivolte der *Porta dei Leoni* von San Nicola in Bari. Dieser sich auf die abstrakte Organisation der Reliefs begrenzende Vergleich, weder in motivischer noch in stilistischer Hinsicht ist er suffizient, ist für ihn Anlaß zu der Vermutung, daß in den dreißiger

gleiche mit norditalienischen Arbeiten. Derartige Ornamente sind typisch für die lombardische Bauplastik, wie sie ausgehend von Sant'Ambrogio in Mailand in den 20er und 30er Jahren in Norditalien verbreitet war.[150]

Stark schematisierte Profilblattranken mit mehrsträngigen Blattstengeln *34* sind im Langhaus von Sant'Ambrogio an den Kapitellen und deren Kämpfern häufig verwendetet, auch in der Kombination mit einzelnen, plastisch vortretenden Tierköpfen. Letzteres Motiv ist vermehrt bei den Kapitellen der Vorhalle anzutreffen.[151] Unter den norditalienischen Bauten, die unter dem Einfluß der mailändisch-lombardischen Bildhauerschule entstanden, eignet sich für einen Vergleich mit derjenigen des Domes von Cefalù besonders die Bauskulptur des Domes von Parma. Dort bilden solch stilisierte Palmettenranken eines der Hauptdekorationsmotive der zweiten Bauphase.[152] Sie

---

Jahren eine Werkstatt aus dem Bareser Umfeld nach Cefalù gerufen worden wäre. Weitere Argumente entnimmt Gandolfo dem Bereich der Kapitellplastik: Für die figürlichen Motive der Kapitelle verweist er auf die Kapitelle der Kathedralen von Barletta und Bitonto sowie auf die Ziboriumskapitelle von S. Nicola in Bari, doch ist für diese Exemplare eine Datierung in den 30er oder 40er Jahren umstritten, wenn nicht gar auszuschließen (Schäfer-Schuchardt, H., Die figürliche Steinplastik des 11.-13. Jahrhunderts in Apulien, Bd. 1, 1-2, Bari 1987, 29. 107-115; Calò Mariani, M. S., Scultura pugliese del XII. secolo. Protomagistri tranesi nei cantieri di Barletta, Trani, Bari e Ragusa, in: Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili, Neapel 1984, 177-191; - L'arte del Duecento in Puglia, Turin 1984, 18-22).

[150] Die Errichtung von Sant'Ambrogio in Mailand, mit der vor 1098 - so die Inschrift der Vorhalle - begonnen wurde, geschah in mehreren Bauphasen bis in die 30er Jahre des 12. Jahrhunderts. Während die Apsiden als ältester Bauteil aus dem 11. Jahrhundert stammen, wird das Langhaus mit seinem reichen skulpturalen Dekor aufgrund der überlieferten Daten und deren Interpretierbarkeit wie folgt datiert: Als Datum des Baubeginns gilt das Jahr 1098, wie es in einer Inschrifttafel der Vorhalle überliefert ist. Ab 1128 wurde die „Torre dei Canonici" genutzt, womit ein Terminus post quem oder ante quem für die Datierung des Langhauses gegeben ist. Doch während ein Teil der Forscher, wie Arslan und Salvini bereits das frühe Datum von 1098, welches die Inschrift der Vorhalle nennt, auf die Fertigstellung des Langhauses beziehen, sehen andere darin vielmehr erst den Zeitpunkt des Baubeginns und den Abschluß der Arbeiten vor 1128 (Arslan, E., L'architettura romanica milanese, in: Storia di Milano, Bd. 3: Dagli albori del comune all'incoronazione di Federico Barbarossa (1002-1152), Mailand 1954, 395-521; Salvini, R., La basilica di San Savino e le origini del Romanico a Piacenza, Modena 1978, 71-81; McKinne, J. E., The church of S. Maria e S. Sigismondo in Rivolta d' Adda and the double-by System in Northern Italy in the late eleventh and twelfth centuries, Berkely 1985, 97-103; Peroni, A., Tradizione e innovazione nel Sant' Ambrogio romanico, in: Il Millennio Ambrosiano. La Città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa, Hg. C. Bertelli, Mailand 1988, 156-175). Berücksichtigt man die Bauskulptur und deren stilistische Nähe zu derjenigen von San Michele und San Pietro in Ciel d'Oro (um 1132) in Pavia, so erscheint die spätere Datierung des Langhauses, wie sie McKinne und Peroni favorisieren, am ehesten wahrscheinlich.

[151] Die Datierung des bestehenden Atriums ist abhängig von der Beurteilung des Langhauses und Narthex, die Vorschläge reichen von ab 1098 (Arslan 1954, 395-521; Salvini 1978, 71-81) bis um 1128 (McKinne 1985, 97-103; Peroni 1988, 156-175). In Hinblick auf die Paveser Bauskulptur erscheint eine Datierung um 1130 am plausibelsten.

[152] Am Dom von Parma sind drei Bauphasen zu differenzieren: In der ersten, zwischen 1092 und 1106, entstand die Hallenkrypta des Domes. In einer zweiten, hinsichtlich der Bauskulptur von den westlich anschließenden Jochen zu unterscheidenen Maßnahme,

35, 36 dienen der aufwendig gestalteten Architektur als Umrandung der Blendarkaden und Galerien sowie als Portal- und Fensterrahmung am Außenbau, aber auch als Kapitelldekor der Langhausarkaden und Emporen. Wie in Cefalù wird mit dem Kontrast zwischen planen, wie gestanzt erscheinenden Ranken und figürlichen Elementen mit ausgeprägten plastischen Qualitäten gearbeitet.

In einem unmittelbaren architektonischen Zusammenhang mit den zuvor *31, 33* behandelten Friesen stehen die Kapitelle des oberen Triumphbogens. Er wird in Korrespondenz zu den Durchgängen der Apsiden von eingestellten Ecksäulen flankiert. Während die unteren Kapitelle dieses Bogens Spolien sind, handelt es sich bei den vier oberen um gedrungene Vollblattkapitelle mit variabler Blattzahl und wechselndem Dekor im oberen Bereich. In der Strenge und Symmetrie der stark stilisierten Formen lassen sich bei der Behandlung des Steins unschwer die Übereinstimmungen mit den zuvor beschriebenen Rankenfriesen feststellen.

Die Kapitellplastik dieser Bauphase zeigt keine byzantinische Formgebung in Struktur oder Akanthus, wie es bei einer Herleitung der Werkstatt aus der apulischen Tradition, die Gandolfo favorisierte, zu erwarten wäre.[153] Vielmehr bestätigt der Umgang mit den antiken Vorbildern die Verbindung zu norditalienischen Traditionen. Charakteristisch hierfür ist die vitale Spannung des vegetabilen Dekors: So erfolgt die Rezeption antiker Kapitelltypen zwar unter Vereinfachung des Vokabulars, aber eine Stilisierung zu starren Formen, die häufig byzantinisch beeinflußte Arbeiten prägt, ist zugunsten einer spannungsvollen Durchformung vermieden worden. Die lombardischen

---

wurden die Ostpartien und ein Teil des Langhauses errichtet. Zwischen dem vierten und fünften Langhauspfeiler tritt ein Wechsel im Stil der Kapitellplastik auf. Mit Ausnahme Quintavalles, der diese Baunaht ignoriert, wird die westliche Partie der Werkstatt des Benedetto Antelami und damit dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts zugeschrieben. Datiert wird die mittlere Phase, der im wesentlichen der Dekor der Apsiden und die Kapitelle der östlichen Bauteile bis zum vierten Langhauspfeiler, die Emporen eingeschlossen, zuzurechnen sind, zwischen 1092 und 1130/40 (Porter, A. K., Lombard Architecture, Bd. 3, New Haven 1917, 148-167; De Francovich, G., Benedetto Antelami. Architetto e scultore e l'arte del suo tempo, Bd.1, Mailand 1952, 113ff, 158ff.; Quintavalle, A. C., La Cattedrale di Parma e il romanico europeo, Parma 1974, 31-81; Cochetti Pratesi, La cattedrale di Parma e la „crisi" della scultura romanica nell'Italia settentrionale, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, Serie 3, 2, 1979, 53-118). Eine Datierung um 1130/40 erscheint in Hinblick auf die übrige lombardische Skulptur plausibler, da die Skulptur der zweiten Bauphase des Domes von Parma in der Tradition von Sant'Ambrogio in Mailand zu sehen ist.

Elemente finden sich am Cefaleser Dom, wenn auch vermischt mit anderen, lokalen Traditionen, nur an Chor, Querschiff und der Fassade, also den Partien, die in der ersten Bauphase entstanden, nicht aber im Langhaus.[154] Auf die Mitarbeit lokaler Kräfte ist die Kapitellplastik der Querhausgalerien *37* zurückzuführen, die sich in ihren Proportionen und der Qualität der Ausführung deutlich von den zuvor beschriebenen Arbeiten derselben Bauphase unterscheidet.[155] Es handelt sich überwiegend um kompakte Vollblattkapitelle, in die vereinzelt primitive Tiermasken eingefügt sind.

5. 3. 2. 2 Die Triumphbogen- und Langhauskapitelle

In den frühen Untersuchungen zum Cefaleser Dom wurde nur unzureichend zwischen der Bauplastik der Ostpartien und derjenigen des Langhauses, die figürlichen Triumphbogenkapitelle eingeschlossen, differenziert. Ihre unklare Stillage führte dazu, daß die Beurteilung der Kapitelle der jeweils favorisierten Bauchronologie untergeordnet und sie zwischen 1132 und 1170/80 datiert wurden.[156]

Deutlich ist in der Architektur des Domes von Cefalù der Bruch zwischen der ersten Bauphase und der zweiten, in der primär das Langhaus fertiggestellt wurde. Auch die Absenkung des Triumphbogens durch die Einfügung eines niedrigeren Bogens gehört zu den Modifizierungen der bereits teilweise errichteten Vierung infolge des einschneidenden Planwechsels. Über den Granitsäulen des eingefügten Triumphbogens sitzen zwei figürliche *38, 39*

[153] Gandolfo 1982, 75.

[154] Auch in der Architektur des Domes von Cefalù finden sich Motive, die durchaus der lombardischen Bautradition entliehen sein könnten, wie etwa der Langchor, der diaphane Wandaufbau mit den Galerien im Querschiff, die Doppelturmfassade sowie die Bogenfriese am Außenbau. Héliot verweist diesbezüglich auf Sant'Abbondio in Como (Héliot 1965, 35; Héliot 1966, 8-16). Für die Anlage des Hauptportals hat Schwarz lombardische Säulenportale als Vorbilder genannt, die hier, in Cefalù, zu einer flächig-ornamentalen Form abgewandelt worden seien (Schwarz 1942-44, 102f.).

[155] Wie der große Triumphbogen gehören die Galerien zu dem ehrgeizigen Projekt, das für Vierung und Querhaus eine größere Steilheit plante.

[156] Die Analyse der Bauplasik von Samonà, der sich als erster differenzierter mit ihr befaßte, ist getrübt durch die fehlerhafte Beurteilung der Bauchronologie: Seine Untersuchung basiert auf der mißlichen Prämisse, daß zuerst das Langhaus „im Rohbau" bis 1132 errichtet wurde und im unmittelbaren Anschluß Querhaus und Chor, deren Vollendung Samonà basierend auf der Mosaikinschrift um 1148 ansetzt (Samonà 1940, 5f.). Eine ebenfalls recht kuriose Beurteilung der Kapitellplastik liefern Thieme/Beck, um ihre These zu untermauern, der niedrige Triumphbogen sei der ältere und vor dem oberen entstanden (Thieme/Beck 1977, 48-50). In den Untersuchungen von Schwarz, Di Stefano, Krönig und Braida-Santamaura ist die stilistische Einordnung der Kapitellplastik weitgehend vernachlässigt worden.

Kapitelle, die an dieser Position allein schon durch ihre ungewöhnliche Größe auffallen. Ungewöhnlich sind auch ihre Proportionen, die zugunsten der Höhe verschoben sind. Beide zeigen in der oberen Zone, über zwei eng am Kapitellkelch anliegenden Blattkränzen, Figuren an den Eck- und Mittelpositionen. In der Anordnung und Einbindung der Figuren, der Organisation und Formulierung des vegetabilen Dekors sowie der erzielten optischen Wirkung, weichen die Kapitelle voneinander ab. Bei dem Kapitell an der Südseite des Triumphbogens sind die Figuren und Fratzen durch kräftige Blattstengel, die zwischen den Hochblättern erwachsen, auf verschiedene Weise in das vegetabile Gefüge eingebunden.[157] Die Struktur und das Vokabular dieses Kapitells ist korinthischen Kapitellen nachempfunden, doch durch die romanische Interpretation einzelner Motive und die Verlagerung der Größenverhältnisse zugunsten der figürlichen Elemente stark verfremdet. Bei den Figuren dominieren die Köpfe, während der restliche Körper mit Ausnahme der überlangen Arme und Beine im Relief nur vage angedeutet ist. Durch die fratzenhafte Mimik sowie durch das diffuse Gefüge der Gliedmaßen und der kleinteiligen Ornamentik vermittelt das Kapitell einen verworrenen, düsteren Eindruck. In der Positionierung der Figuren finden sich einige interessante Haltungsmotive, wie beispielsweise das Überkreuzen der Fußknöchel sowie die raffinierte Linienführung des Gewandes, die Anbetracht des ansonsten kaum entwickelten Sitzmotivs wie Zitate wirken. Auch die Geste des Abstützens des Kopfes auf den angewinkelten Arm, bei der zugleich die Anatomie der Hände und Arme prononciert dargestellt ist, läßt in Anbetracht der ansonsten nur mäßigen Qualität des Kapitells auf das Vorbild versierterer Arbeiten schließen.

Unverkennbar ist der Wandel der Formensprache der großen Kapitelle des niedrigeren Triumphbogens gegenüber den zuvor beschriebenen Arbeiten: Die Skulptur der ersten Bauphase, die auf klare Strukturen reduzierten Vollblattkapitelle und die Reliefbänder der Kämpfer am oberen Triumphbogen, weist ein strenges und zugleich schlichtes Vokabular auf. Dies gilt auch

[157] Beide Kapitelle, so die Interpretation von Thieme/Beck, drückten die Unfähigkeit des Menschen aus, sich von den irdischen Mühsalen zu lösen: „L'uomo è legato alla materia come uno schiavo, e questa materia, di una pressante realtà, è rappresentata dai fogliami che

für die eingefügten Masken und Tierfiguren. Bei den Triumphbogenkapitellen hingegen ist nichts von der schlichten Strenge jener Arbeiten zu spüren: Die Vielfalt des pflanzlichen Dekors verleiht den Triumphbogenkapitellen ebenso wie die sprechende Gestik und drastische Mimik der Figuren, die zum Teil plastische Ausarbeitung einzelner Körperpartien und die damit einhergehende starke Reliefwirkung, einen sehr unruhigen Charakter. Daher erscheint eine Zuschreibung an dieselben Steinmetzen, die zuvor die Bauplastik des oberen Triumphbogen und der Querhausgalerien schufen, wie sie Gandolfo befürwortete, wenig überzeugend.[158] Nicht nur im Stil der Kapitellplastik, sondern auch in den Proportionen der Kapitelle und dem schlichten Profil der Kämpfer zeigt sich ein abrupter Wechsel der Formen, der auf einem Wechsel der Steinmetzwerkstatt zurückzuführen ist.

Die 16 Kapitelle des Schiffs sind zum größten Teil antike Spolien, die teilweise umgearbeitet wurden.[159] Einige Kapitelle wurden derart stark überarbeitet, daß von dem ursprünglichen Dekor lediglich Kranz- und Hochblatt erhalten blieben, alle Elemente, welche zur ausladenden Kelchform beitrugen beziehungsweise überleiteten, wurden jedoch entfernt, so daß die Kapitelle nun eine annähernd zylindrische Grundform aufweisen (N1, N4, S1, S7). Den oberen Bereich zieren pluriforme Palmetten oder spiralig eingerollte Ranken, welche jedoch kaum plastisches Volumen entwickeln. Die logische Struktur, die diesen ornamentalen Gebilden zugrunde liegt, erschließt sich erst bei eingehender Betrachtung. Bei drei Kapitellen sind

avvolgono le figure piegandole secondo la propria volontà, contorcendole e stringendole senza tuttavia spezzarle.“ (Thieme/Beck 1977, 49).

[158] Samonà differenziert bezüglich der Bauplastik zwischen zwei Werkstätten: Eine, welche die Umarbeitung der Spolienkapitelle durchführte, deren Vorliebe für klare Komposition geometrischer Formen und abstrakten Pflanzendekors weder technische noch stilistische Gemeinsamkeiten zu den stark plastischen, dramatischen Arbeiten des Querhauses aufwies. Diese schreibt Samonà dementsprechend einer zweiten, seiner Rekonstruktion der Baugeschichte zufolge, späteren Gruppe von Künstlern zu (Samonà 1940, 17f.) Gandolfo hingegen schreibt die Triumphbogenkapitelle derselben Werkstatt zu, die zuvor im Querhaus tätig war. Auch die Umarbeitung der Spolienkapitelle im Langhaus rechnet Gandolfo dieser Werkstatt zu und konstruiert zugleich deren stilistische Entwicklung (Gandolfo 1982, 75-77).

[159] Den Untersuchungen von Bonacasa Carra zufolge, handelt es sich bei den Spolien um korinthische Kapitelle aus hadrianischer oder antoninischer Zeit (Bonacasa Cara 1982, 59-61; - 1985, 115-128). Aus ihren Veröffentlichungen, die detaillierte Analysen und Abbildungen der 16 Kapitelle bieten, wurde die Numerierung der Säulen übernommen: S1-S8 für diejenigen der Südseite und N1-N8 für die der Nordseite, jeweils im Westen mit der Numerierung beginnend.

figürliche Elemente eingefügt, als einzelne Köpfe oder Masken (S4) beziehungsweise in Form von Halbfiguren (N6).[160] Ein Kapitell (S6) trägt auf einer Seite die Darstellung eines Drachenkampfes.[161]

Es bestehen stilistisch-technische Übereinstimmungen zwischen diesen überarbeiteten Spolienkapitellen und denjenigen des niedrigeren Triumphbogens. In Form und Bildung der Palmetten sowie in den sich einrollenden Ranken oder Blattfingern zeigt sich derselbe Duktus. Dies gilt auch für die Figuren beziehungsweise Gesichter von S4 und N6, die denen des
40 Triumphbogenkapitells der Nordseite nahe stehen. Das Kapitell S6 unterscheidet sich von den übrigen Langhauskapitellen nicht nur durch den narrativen Charakter der Darstellung, sondern auch durch seine wesentlich plastischere, teilweise ajourierte Ausarbeitung.[162] Die Einbindung der figürlichen Szene widerspricht der häufig geäußerten Behauptung, es handle sich um eine nachträgliche Umarbeitung.[163] Stärker noch als bei den beiden großen Triumphbogenkapitellen wird hier die zugrundeliegende korinthisierende Struktur des Kapitells als Bühne für figürliche Elemente genutzt: Das Kranzblatt ragt fast waagerecht vor, so daß die Figur des Drachenkämpfers darauf als relativ frei herausgearbeitete Figur vor dem Reliefhintergrund zu stehen kommt. Hinsichtlich der räumlichen Konzeption geht dies Kapitell über die Triumphbogenkapitelle hinaus. Dort hängen die Figuren vor dem Kapitellkelch, ihre Füße ragen ins Leere oder stützen sich

[160] Diese Kapitelle dürften antike Kapitelle mit Imagines clipeatae zum Vorbild gehabt haben, wie sie beispielsweise im Monrealer Dom zu finden sind.

[161] Gandolfo deutet es als Flucht, da der Kopf des Menschen vom Drachen abgewandt ist (Gandolfo 1982, 80). Gegen diese Deutung spricht, daß die Figur mit ihrem Körper dem Tier zugewandt ist. Sie greift ein Bein des Tieres und hält in der anderen Hand einen schmalen Stab oder Säbel, dem auch ihr Blick gilt. Es handelt sich demnach eindeutig um eine Kampfdarstellung.

[162] Gandolfo sondert dies Kapitell aus, denn es zeige deutlich eine andere Hand und auch andere ästhetische Vorlieben als die Arbeiten der apulischen Werkstatt. Die graphische Oberflächenstruktur des Gewandes der Figur und des Schlangenkörpers lassen Gandolfo an arabische Malereien denken, wie die der Decke der Cappella Palatina oder die des hölzernen Dachstuhls des Domes von Cefalù selbst. Daher vermutet er für dies Kapitell einen lokal ansässigen, sizilianischen Steinmetz (Gandolfo 1982, 80f.).

[163] Die Klassifizierung als Spolie durchzieht die Literatur (Salvini 1962, 47f.; Gandolfo 1982, 80; Bonacasa Carra 1985, 122-125), dabei zeigt ein Vergleich mit den nur wenig bearbeiteten Spolienkapitellen N3 und N7, daß bei S6 mindestens die Kapitellseite mit der figürlichen Darstellung vollständig neu angelegt worden sein muß. Im Gegensatz zu den anderen Spolienkapitellen finden sich auf dieser Seite keine Reste antiker Akanthusblätter. Auch würde ein klassisch korinthisches Kapitell dort, wo normalerweise der Stützstengel und die Blätter der

gegen den rückwärtigen Grund ab. Die beiden Blattkränze werden nicht für die Entwicklung eines räumlichen Gefüges der darüber folgenden figurierten Zone genutzt. Eine etwas andere funktionale Umdeutung des vegetabilen Dekors ist bei den Trägerfiguren des südlichen Triumphbogenkapitells festzustellen: Dort erfolgt die kausale Verknüpfung von Figur und tektonischem Dekor durch das Hinaufgreifen der Arme in die vorragenden Triebe. Zudem sind die Figuren merklich vor den Kapitellkelch gesetzt und werden nicht vom Ornament absorbiert. Die drei figürlichen Kapitelle lassen das Bemühen um diese Konzeption erkennen, die eine Verzahnung von korinthisierender Kapitellstruktur mit scheinbar eigenständig agierenden Figuren anstrebt.[164] Sowohl motivisch als auch konzeptionell reflektiert ein Teil der Bauplastik der zweiten Bauphase offensichtlich ausgereiftere Arbeiten.

Auf der Suche nach den stilistischen Quellen wurde aufgrund des markanten Motivs der Trägerfiguren an den Triumphbogenkapitellen auf norditalienische Arbeiten geschaut. In Haltung und Gewandtmotiven erinnern diejenigen des südlichen Triumphbogenkapitells beispielsweise an die Trägerfiguren der Kanzel von Sant'Ambrogio in Mailand oder an Trägerfiguren aus dem Piacentiner Umfeld.[165] Für Salvini war das Motiv Anlaß, die Triumphbogenkapitelle demjenigen Künstler zuzuschreiben, der den Sockel des Grabmals Rogers II. anfertigte.[166] Doch lassen sich die Triumphbogenkapitelle weder mit provençalischen noch mit den emilianischen Arbeiten unmittelbar vergleichen: Weder die unbeholfen wirkende Zusammenstellung von pflanzlichem Dekor und figürlichen Motiven mit ihrem eklektizistischen Charakter, noch die stilistisch-technische Ausführung der Kapitelle stützt eine der beiden Thesen. Gerade dem pflanzlichen Dekor der Triumphbogen- und Langhauskapitelle fehlt die Plastizität und Kraft, welche für das Dekor der zum Vergleich herangezogenen Bildhauertraditionen charakteristisch ist. Diese Eigenheit in der

Abakusblüte erwachsen, nicht hinreichend Steinmaterial bieten, um eine solche Szene wie die des Drachenkampfes nachträglich herauszuarbeiten.

[164] Gandolfo mutmaßt, daß die Erfahrungen, welche die Steinmetzen bei der Umarbeitung der antiken Kapitelle gemacht hätten, S6 inbegriffen, in die Gestaltung der Triumphbogenkapitelle eingeflossen sei (Gandolfo 1982, 76f.).

[165] Den Hinweis auf lombardische Skulptur findet man schon bei Biagi (Biagi 1932, 452f.). Er wurde von Cochetti Pratesi aufgegriffen und auf den Piacentiner Umkreis bezogen (Cochetti Pratesi 1967, 126-150, 137-142).

[166] Salvini 1962, 40-47.

Ausprägung der Ornamente wurde als byzantinisch-orientalisch oder auch arabische Komponente, sozusagen als lokales Substrat, gedeutet.[167] Da sich jedoch in der sizilianischen Bauskulptur hierfür keine Vorbilder oder Parallelen benennen lassen, hat Gandolfo eine andere Region Süditaliens, die wie Sizilien Schmelztiegel verschiedener Kulturen war, als Heimat der in Cefalù tätigen Arbeiter favorisiert, die der Terra di Bari, jedoch ohne zu der dortigen Skulptur konkretere Bezüge herstellen zu können.[168]

Keinem der vorgeschlagenen Vergleiche gelingt es, die unterschiedlichen stilistischen Komponenten der Triumphbogen- und Langhauskapitelle zu erklären. Die Kapitelle sind in der Wahl der Motive beziehungsweise Formen eklektizistisch und zugleich unbeholfen in deren Ausführung. Während die expressiven Ausdrucksqualitäten der Figuren den Einfluß französischer oder norditalienischer Traditionen vermuten lassen, haben die Ornamente Parallelen in der süditalienischen Bauskulptur. Größte Ähnlichkeit hierzu finden sich bei abruzzesischen Werken, zum Beispiel bei den plastischen Orna-
41 menten der Kanzel und des Osterleuchters der Kirche Santa Maria Assunta in Bominaco. Auch hier wird mit dem Kontrast betont zackiger und runder Blattformen sowie dem Wechselspiel zwischen ajourierter Ausarbeitung und flach aufliegenden Mustern gearbeitet.[169]

---

[167] Biagi 1932, 452f.; Samonà 1940, 16-20; Salvini 1962, 47f.

[168] Gandolfos Argumentation bleibt auf allgemeinem Niveau, wenn er beispielsweise behauptet, die ästhetischen Vorstellungen, die der Umarbeitung der Spolienkapitelle zugrunde lägen, wären in der Skulptur der Terra di Bari vorbereitet. Dort fänden sich in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts dem zackigen Akanthus und den spiraligen Füllmotiven verwandte Ornamente. In der zeitgenössischen apulischen Bauplastik kann er jedoch keine Beispiele hierfür benennen. Erhebliche zeitliche Brüche nimmt Gandolfo auch bei seiner Herleitung des Kapitelltyps der Triumphbogenkapitelle in Kauf, wenn er eine methodisch mehr als fragwürdige Entwicklungslinie dieses Kapitelltyps in der apulischen Bauplastik anhand eines Kapitells aus der Benediktinerabtei San Andrea all'Isola, heute im Museo Provinciale di Brindisi, Kapitellen des Domes von Barletta, einem Kapitell im Schiff der Kathedrale von Otranto und den Ziboriumskapitellen von San Nicola in Bari rekonstruiert (Gandolfo 1982, 73-89, 75-77).

[169] Die Kanzel in Santa Maria Assunta in Bominaco ist inschriftlich auf 1180 datiert, also nicht zwangsläufig im Vorfeld der Cefaleser Bauplastik anzusiedeln. Dennoch ist es bemerkenswert, daß derartige Ornamente in der abruzzesischen Skulptur der letzten Jahrzehnten des 12. Jahrhunderts verbreitetet waren, an dem Ziborium von San Clemente al Vomano oder der Kanzel von San Liberatore a Maiella in Serramonacesca (Moretti, M. (Hg.), Decorazione scultoreo-architettoica altomedievale in Abruzzo, Roma 1972, 42-49; Lehmann-Brockhaus, O., Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 6, 1942-44, 257-423, 358-366; Buschhausen 1978, Abb. 559, 709-714). Auch die Kapitelle in der Krypta von Santa Maria Icona Vetere in Foggia könnten für einen Vergleich hinzugezogen werden (Jacobs, F., Die Kathedrale S. Maria Icona Vetere in Foggia. Studien zur Architektur und Plastik des 11. - 13. Jahrhunderts in Süditalien, Hamburg 1968, Abb. 19).

Ohne konkrete Quellen für den Stil der Skulptur dieser Bauphase anführen zu können, spricht ihr bescheidener Umfang und die Qualität nicht für die These eigens weither angereister, erfahrener Skulpteure. Die Charakteristik der vegetabilen Ornamente läßt vielmehr eine im süditalienischen Raum beheimatete Werkstatt vermuten. Einzelne Motive und Formalia, wie beispielsweise die Idee der Verbindung von korinthisierender Struktur mit figürlichen Elementen, die Umfunktionierung des Blattüberstands als Standfläche für axial eingebundene Figuren oder als Raum für szenische Darstellungen, gehen auf andere Traditionen zurück und müssen der Cefaleser Werkstatt zugetragen worden sein.

Bei einer Datierung des Langhauses Mitte der siebziger Jahre oder später, ist mit dem Einfluß der Monrealer Bauhütte zu rechnen. Dort, an dem prominenten Projekt von überregionaler Bedeutung, arbeiteten Skulpteure verschiedener kultureller Herkunft und künstlerischer Traditionen, die eine Vielzahl neuer Konzepte und Motive in die süditalienische Kunst einbrachten. Die Kapitellstrukturierung der korinthisierenden Figurenkapitelle mit Trägerfiguren oder vielfigurigen szenischen Darstellungen beispielsweise tritt mit der Monrealer Kreuzgangsskulptur erstmals konzentriert und in überragender Qualität in der süditalienischen Skulptur auf und hat, wie ein Blick nach Kampanien zeigt, diese unmittelbar und nachhaltig beeinflußt.[170] Eine Abhängigkeit von der Monrealer Bauhütte, die sich bereits bei den Kapitellen im Kircheninneren andeutet, setzt sich fort in der Cefaleser Kreuzgangsarchitektur und Skulptur.

5. 3. 3 Die Skulptur des Kreuzgangs

Der Kreuzgang schließt sich an der Nordseite des Domes in der Länge des Seitenschiffs an, zwischen dem vorspringenden Querhaus und dem Fassadenturm. Sein Nord- und Südflügel weisen je 20 Interkolumnien, der

[170] In der Monrealer Kapitellplastik begegnen zahlreiche Varianten des Trägerfigurenmotivs, die den Triumphbogenkapitellen als Anregung gedient haben können (O8, O25, S2, S16, W10, W19, W21). Die Einfügung kleinfiguriger Darstellungen in das korinthisierende Dekor der Kapitelle zählt zu den Leitmotiven der Monrealer Kapitellplastik und tritt dort in zahlreichen ausgereiften Varianten auf (zum Beispiel N23, S24, S25, W4, W6). Mit diesen verglichen, nimmt das Cefaleser Langhauskapitell den Rang einer zweitklassigen Imitation desselben Themas ein.

kürzere Westflügel hingegen nur 15 auf.[171] Der heutige Zustand des Kreuzgangs ist das Ergebnis verschiedener Restaurierungen, welche durch die starke Korrosion des Gesteins und die damit verbundenen statischen Probleme notwendig geworden waren.[172] Von den drei bestehenden Galerien zeigt lediglich noch der Südflügel den ursprünglichen, mittelalterlichen Zustand. Die Arkaden des Westflügels wurden unter Verwendung originaler Stücke neu errichtet. Der Nordflügel wurde 1912 nach einem Brand restauriert, seine Formen jedoch in Annäherung an ein gotisches Ideal verändert.

Wie bei dem Monrealer Kreuzgang handelt es sich um einen Kreuzgang mediterranen Typs mit einem Kontinuum von Kleinarkaden aus Doppelsäulen, die auf einer ausgeprägten Sockelbank stehend das breite Mauerwerk der spitzbogig geformten Archivolten stützen. Das zierliche Stützensystem trägt einen hölzernen Dachstuhl mit einem ziegelgedeckten Pultdach. In der Nordwestecke haben sich die Fundamente eines Brunnenhauses erhalten. Neben den architektonischen Parallelen zeugen zahlreiche Details der Bauskulptur von der Nähe zum Monrealer Kreuzgang. Zu erwähnen wären die reliefierten oder ehemals mit Intarsien besetzten Säulenschäfte, das Basenprofil und nicht zuletzt die Kapitellplastik: Auch in Cefalù finden sich die für Süditalien ungewöhnlichen Doppelkapitelle, die von einer Kämpferplatte zusammengeschlossen sind. Eine große Ähnlichkeit mit den Monrealer Kapitellen zeigen die korinthisierenden Blattkapitelle. Die figürlichen Kapitelle hingegen weichen in Stil und Qualität deutlich von den Monrealer Arbeiten ab.

[171] Grundriß bei Schwarz 1942-44, 61, Abb. 40.

[172] Zum Erhaltungszustand und den Restaurierungen: Dillon, A., Il chiostro del duomo di Cefalù, in: La Giara, 1, 1952, 140-152; Brandi, C., Il chiostro di Cefalù, in: Atti della tavola rotonda sul duomo di Cefalù. Centro di Cultura di Cefalù. Cefalù, Sala delle Capriate, 30-31 agosto 1977, Cefalù 1979, 37-49; Aurigemma, M. G., Il degrado dei capitelli romanici del chiostro di Cefalù, in: Beni culturali ed ambientali di Sicilia, 2 (n. 3-4), 1981, 98-117, 98f.; Carapezza, M. / Alaimo, R. /Calderone, S., Il Chiostro del duomo di Cefalù. Cause ed effetti del degrado, in: La Basilica Cattedrale di Cefalù. Materiali per la coscenza storica e il restauro, Bd. 2, Hg. R. Calandra, Palermo 1997, 57-99; Aurigemma, M. G., Notazioni sui materiali lapidei del chiostro di Cefalù, in: Il restauro delle opere d'arte. Atti del convegno nazionale 1981, Cefalù 1987, 73-79.

Es bestehen keinerlei dokumentarische Hinweise oder externe Anhaltspunkte für die Datierung des Kreuzgangs.[173] Der Baulogik folgend ist er parallel zur oder in Anschluß an die Vollendung des Langhauses entstanden.[174] Basierend auf älteren Bauchronologien, die eine Vollendung des Langhauses um 1166 ansetzten, wurde der Kreuzgang als unmittelbarer Vorgänger und Vorbild des Monrealer Kreuzgangs betrachtet.[175] Bei den offensichtlichen Übereinstimmungen in der Architektur war es vor allem der primitivere Charakter der Cefaleser Kreuzgangsskulptur, der zu dieser Beurteilung führte. Doch trifft die Vorstellung einer allmählichen Perfektionierung der Kapitellplastik im Sinne einer sukzessiven Entwicklung hier nicht zu. Denn die Cefaleser Kreuzgangskapitelle zeigen konzeptionelle und motivische Elemente, die nur als Reflexe der Monrealer Kapitellplastik erklärbar sind. Diese Beobachtungen fügen sich gut in die Ergebnisse der neueren Bauforschungen und der daraus resultierenden Datierungsvorschläge.

Der erhaltene Bestand der Kapitelle unterscheidet sich hinsichtlich der formalen Gestaltung und der Wahl der Motive, so daß vier Gruppen gegeneinander abgegrenzt werden können:[176] Aufgrund der dargestellten Tiere und *42 - 45*
der blockhaften Kapitellstruktur tritt eine Gruppe von vier Kapitellen hervor. Zwei von ihnen, ein Doppelkapitell mit einem Greifenpaar, zwei Reptilien und Löwen an den Stirnseiten (CC26) und das andere (CC28) mit geflügelten

[173] Die Inschrift auf einem Kapitell des Westflügels ist nicht authentisch, sondern aus dem 16. Jahrhundert von Bischof Praeconius angebracht (Schwarz 1942-44, 95, Fn. 206).

[174] Daß der Kreuzgang nicht bereits bei der Errichtung der Seitenschiffswände in der ersten Bauphase geplant war, läßt sich an der Wandgliederung des südlichen Seitenschiffs, dem der Kreuzgang vorgelagert ist, ablesen (Di Stefano 1960, 17, Abb. 8, 10). Für eine zeitliche Nähe zur zweiten, das Langhaus vollendenden Bauphase spricht die ungewöhnliche Form der Arkaden: Die Langhausarkaden weisen ebenso wie die des Kreuzgangs Spitzbögen mit einer zum Schlußstein hin anschwellenden Bogendicke auf. Neben den Langhausarkaden zeigen auch das nachträglich eingefügte Bogenfenster der Hauptapsis und die Fensterreihe in der oberen Westwand des Langhauses ähnliche Formen. In Bauabschnitten, die eindeutig früheren Bauphasen zuzurechnen sind, wie beispielsweise im Chor und Querhaus, wird eine sichelförmige Form bevorzugt, bei der die Bogendicke nach oben, zum Schlußstein hin, schmaler wird (Zoric 1989, 252-259).

[175] Di Marzo 1859, 274f.; Venturi 1904, 635f.; Biagi 1932, 452-454; Samonà 1940, 18f.; Krönig 1963, 22; Salvini 1962, 48-56; Krönig 1965, 223-225; Gandolfo 1982, 81f. (reprint 1985, 31-59).

[176] Der Erhaltungszustand der Kreuzgangskapitelle hat sich in den letzten Jahrzehnten erheblich verschlechtert, so daß es notwendig ist, auf älteres Abbildungsmaterial zurückzugreifen. Die Säulen und ihre Doppelkapitelle sind wie folgt benannt: Beginnend in der Südostecke mit CCA (Eckbündel) und dann fortlaufend numeriert CC1 - CC35 bis zur Nordwestecke. Zahlreiche Säulen tragen jedoch nicht mehr die originalen Kapitelle (Carapezza/ Alaimo/Calderone 1987, 57-99).

Reptilien, einem Hahn, zwei Löwen sowie einem Stier, befinden sich in einem relativ gutem Erhaltungszustand.[177] Zwei weitere Kapitelle mit Vögeln und Drachen sind hingegen stark beschädigt (CC2, CC30). Diese Gruppe zeichnen die groß proportionierten, auf den Kapitellbreitseiten gegenständig angeordneten Tierkörper aus, deren gekrümmte oder gewundene Leiber die Kapitelloberfläche vollständig überziehen. Die Tiermotive sind summarisch dargestellt als massive Körper, die im Kapitellblock aufgehen. Sie bilden das einzige Ornament dieser gedrungenen Würfelkapitelle. Durch gewisse Manierismen, wie beispielsweise durch sich aufkringelnde Schweife oder Federn, erhalten die schlichten, teilweise auch düster und bedrohlich wirkenden Darstellungen einen verspielten Akzent.

46, 47 Eine andere Werkgruppe, bestehend aus drei Kapitellen und einem ornamentierten Säulenschaft, bevorzugt verschlungene Rankengebilde als Dekor. Die Ranken sind als breite, mehrsträhnige Stengel ausgearbeitet, so daß ein deutlicher Kontrast zwischen der vorderen Ebene des Reliefs und der verschatteten Partie dahinter entsteht. Die vegetabilen Elemente sind stark schematisiert und auf Stamm, Spiralblätter und Voluten reduziert. Auch der Wuchs der Ranken in ihrer Schlaufenform ist unorganisch, sie enden unter der Kämpferplatte in plastisch vortretenden kleinen Voluten. Die zu beobachtende Annäherung an eine Kelchform, die Volutenzone in Anlehnung an korinthisierende Kapitelle, die sich knospenartig einrollenden Blattspitzen und nicht zuletzt die Ornamentierung des Kämpfer, im süditalienischen Raum höchst ungewöhnlich, verweisen auf die Kapitellplastik Mon-
130 reales, zum Beispiel dem Kapitell O2. Dieser Vergleich zwingt sich auch für das dritte Kapitell dieser Gruppe auf, welches die Ranken mit figürlichen Motiven kombiniert. Dafür ist eine breitere Grundform, die des Würfelkapitells gewählt, so daß im Binnenraum der Ranken Platz für die figürlichen Motive ist. Auf der Breitseite sind es zwei Putti, an den Stirnseiten Tiere.[178] Die Putti sind in einer komplexen Bewegung gezeigt: Sie schreiten durch die Ranken

[177] Die Inschrift auf dem Kämpfer ist eine Zufügung aus dem 16. Jahrhundert: Bischof Praeconius nahm den dargestellten Hahn wohl zum Anlaß, einen Reim auf sein Wappentier anbringen zu lassen (Schwarz 1942-44, 95, Fn. 206). Bezüglich der hier nicht eigens illustrierten Kapitellseiten sei verwiesen auf den Anhang von Carapezza/Alaimo/Calderone 1987 und die Publikation von Krönig 1963.

[178] Die Darstellung auf der vierten Kapitellseite ist vollständig zerstört.

aufeinander zu, während ihre Hände sich seitlich festhalten. In der Darstellung der kindlichen Körper, der leichten Torsion zwischen Schulter und Hüfte durch die ausgreifende Haltung der Arme, welche die Drehung des Oberkörpers gegen die Laufrichtung bedingt, zeigt sich eine bemerkenswerte, bis dato in Cefalù nicht erreichte Unbefangenheit und Natürlichkeit. Auf technischer Seite ist der Einsatz des Bohrers anzumerken, der bei der Haartracht der Putti oder bei den Ösen des Akanthus genutzt wurde und dessen Verwendung die tiefe Ausarbeitung des Reliefs ermöglichte. Unter anderem aus diesem Grund ist der Gruppe auch die einzig erhaltene *48* figurierte Basis zuzurechnen.

Die stilistische Nähe zu einem Teil der Monrealer Skulptur, die sich bereits *49* bei den Kapitellen andeutete, wird spätestens beim Dekor des Säulenschaftes überdeutlich. Zwar sind die Wellenranken hier dichter angeordnet als beispielsweise bei den Säulenschäften der Nordwestecke des Monrealer Kreuzgangs, doch ist dies der einzige Unterschied. Unmittelbar mit diesen Säulenschäften verwandt ist das Ornament der Archivolte von San Nicola in *50* Trani mit seinem schlichten Rankenfluß und den darin eingeschlossenen Mensch- und Tierdarstellungen.[179] Diese Analogie bestätigt eine Datierung dieser Cefaleser Kapitelle Mitte bis Ende der achtziger Jahre.

Im Vergleich mit den zuvor beschriebenen Arbeiten eher unbeholfen wirken die Kelchblockkapitelle, bei denen über einem schlanken, detailliert als Akanthus ausgearbeiteter Blattkranz eine figurierte Zone folgt. Von diesem Typ haben sich drei erhalten: Eines davon (CC9) zeigt Vogelmotive in der *51* Mitte und an den Ecken des Kapitells, dergestalt, daß zwischen den Vögeln der Kapitellblock als planer Reliefgrund erscheint. Dichter ist die Komposition des sogenannten Akrobatenkapitells. Sechs Figuren füllen in bizarren Posen *52* die obere Zone. Hier bilden die vorragenden Blattspitzen deutlicher als bei dem Vogelkapitell die Basis der figürlichen Darstellung. Sie erscheint jedoch in der Schilderung der komplexen Haltung der Figuren, die ihre Füße hinter

[179] Für die Portalanlage besteht keine gesicherte Datierung, doch wird sie allgemein auch aufgrund der Bronzetür zwischen 1175 und 1190, also in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Monrealer Kreuzgang, datiert (Wackernagel, M., Die Plastik des 11.-12. Jahrhunderts in Apulien. Kunstgeschichtliche Forschungen, 2 Bde., Leipzig 1911, 131f.; Boeckler 1953, 51-53, 55-57; Belli D'Elia, P., Il Romanico, in: La Puglia fra Bisanzio e l'occidente, Mailand 1980, 117-242; Calò Mariani, 1984 (Scultura), 179-181).

ihrem Kopf verschränkt haben und sich seitlich mit angewinkelten Armen abstützen, ungelenk und grobschlächtig. Es fehlt weitgehend das Verständnis für den menschlichen Körper, Arme und Beine sind durch einfache Kerben gestaltet.

53, 54 In diese Gruppe einzureihen ist das Kapitell mit den Szenen aus der Geschichte Noahs.[180] Auf den vier Seiten des Kapitells sind die Beauftragung Noahs, der Bau der Arche, die Aussendung der Taube, sowie der Ein- und Auszug der Tiere geschildert. Ein Kranz aus Akanthusblättern leitet auch bei diesem Kapitell vom schmalen Schaftring zum würfelförmigen Korpus über und bildet mit den Blattspitzen eine horizontale Basis für die szenischen Darstellungen. Ihre plastischen und narrativen Qualitäten schwanken. Mehrfach nimmt die Arche die gesamte Szene ein, so daß das Relief sehr flach und recht primitiv erscheint in der schematischen Darstellungsweise der Arche und der Reihung der Köpfe in ihren Fenstern. Die Szenen der Beauftragung, des Baus der Arche und der Auszug der Tiere sind indes interessanter gestaltet. Hier ist der Akzent auf die anschauliche Schilderung der Handlung gesetzt. Bei einem Vergleich mit den konzeptionell verwandten Kapitellen des Monrealer Kreuzgangs, dem Samson-Kapitell (N21) oder dem Jakobskapitell (W26), ist dennoch die Schlichtheit des Reliefs, das zumeist nur zwischen vorderer Ebene und Reliefgrund differenziert, und die Unbeholfenheit im Figürlichen frappant: Die Figuren sind blockhafte Gestalten mit ungelenken Gesten. Körperliche Volumina treten nur selten rundplastisch hervor, vielmehr erfolgt die Strukturierung im Binnenbereich des Gewandes durch simple Parallelschraffur, ohne das der flächige, kompakte Eindruck gemindert wird.[181] Bemerkenswert an diesem Kapitell ist nicht die Darstellungsweise, sondern vielmehr die Tatsache, daß es sich um ein erzählendes Kapitell mit mehreren kleinfigurigen Szenen handelt und daß eine zweige-

[180] Gandolfo berichtet noch über ein weiteres, szenisches Kapitell, doch ist das vermeintliche Genesis-Kapitells derart stark beschädigt, daß man über die einstigen Darstellungen und ihren Stil keine Aussagen mehr treffen kann. Eine Abbildung dieses Kapitells findet sich bei Gandolfo 1985, Fig. 17.

[181] Diese graphischen Gestaltungsprinzipien lassen an die byzantinischen Mosaike in Palermo denken. Krönig hat darauf hingewiesen, daß die Anordnung des Erzählerischen und Figürlichen bei diesem Kapitell bis in Details den einzelnen Mosaikbildern der Cappella Palatina ähnele. Diese enge Verwandtschaft führt er auf Vorlagen oder Musterbücher zurück,

teilte Struktur, Blattkranz und Figurenzone, vorliegt. Gegen die mehrfach geäußerte These, dies Kapitell sei der Vorläufer der im Monrealer Kreuzgang zur Meisterschaft gereiften zweizonigen Figurenkapitelle, ist folgendes einzuwenden:[182] Bei den Monrealer Arbeiten, die diesen zweizonigen Aufbau aufweisen, bleibt die Struktur des korinthisierenden Blattkapitells, das durch die Einfügung der figurierten Zone abgewandelt wird, deutlich. So finden sich auch im oberen Bereich Reminiszenzen an die ursprüngliche Tektonik in Gestalt von Abakus und Voluten. Die Kelchform bleibt ebenfalls bestehen, ihr scheinen die Figuren durch die leichte Abwandlung des überkommenen Apparats vorgeblendet. Es handelt sich um die systematische Einbindung höchst plastischer Szenen in das Gerüst antikisierender Kapitelle. Das Interesse an rundplastischer Ausarbeitung und ein Gespür für räumliche Inszenierung waren der Anreiz für die Umfunktionierung des Kranzblatts zu einer horizontalen Basis der figürlichen Darstellungen. Die Monrealer Exemplare sind demnach das Resultat künstlerischer Erwägungen und konzeptionell ausgereift, während die Möglichkeiten dieses Schemas bei dem Noah-Kapitell in Cefalù kaum genutzt, ja gar nicht verstanden sind. Die begrenzten handwerklichen Fähigkeiten und die Unbeholfenheit in der räumlichen Anlage der einzelnen Szenen geben einen wenig versierten Steinmetz zu erkennen. So ist der Akanthuskranz aus dem Kontext herausgerissen, darüber folgt ein würfelförmiger Block, aus dem die Figuren kaum plastisch herausgearbeitet sind, sondern vielmehr zwischen Kranzblatt und Kämpfer eingespannt erscheinen. Gegen die Ansicht, es handle sich hierbei um eine primitivere, weil wesentlich ältere Arbeit, spricht unter anderem, daß die detaillierte Binnenstruktur der Akanthusblätter dieselbe ist wie bei den Monrealer Kapitellen und daß das Profil des Kämpfers ebenfalls mit solchen des Monrealer Kreuzgangs korrespondiert.

Eine letzte Untergruppe innerhalb der Cefaleser Kapitellplastik bilden die *55*
korinthisierenden Blattkapitelle, die mit insgesamt neun Exemplaren den größten Anteil der erhaltenen Kapitelle stellen. Es handelt sich um schlanke

nach denen sich sowohl die Mosaizisten wie auch die Steinmetzen richteten (Krönig 1963, 25).

[182] Krönig 1965, 223ff.; Gandolfo 1989, 154ff., 162f.

Kelchkapitelle mit einem Blattdekor bestehend aus zwei Akanthusblattkränzen à vier Blättern. Das zweite Folium ist zugleich das Stützblatt, über dem sich kleine Voluten bilden. Die zugrundeliegende Kelchform ist zwischen den Voluten deutlich hervorgehoben. Diese Kapitelle haben als horizontale Überleitung zum Kämpfer einen Abakus, der seinerseits profiliert und mittig stark eingezogen gearbeitet ist. Im Gegensatz zu den Kapitellen der zuvor beschriebenen Gruppen wird hier der tektonische Aufbau des Kapitells gezeigt und mit Ornament kombiniert, ganz im klassischen Sinn. Es werden andere Ausdruckswerte als bei den kuriosen oder monströsen Würfel- oder Kelchblockkapitelle angestrebt: Hier liegt eine schlanke Proportionierung und die Hinwendung zu antikischen Dekorationsprinzipien vor.

Zwar konnte diese Zusammenstellung nur den leidlich erhaltenen und durch Fotografien tradierten Teil der Kapitellplastik berücksichtigen, doch erlauben diese wenigen Exemplare folgende Feststellungen: Die Skulptur des Cefaleser Kreuzgangs folgt nur partiell der des Domes. Stilistische Analogien beschränken sich auf das Kapitell der Langhausarkade mit der Figur des Drachenkämpfers. Dieser kompakte, graphische Figurenstil korrespondiert mit dem des Noah-Kapitells, während die freie Ausarbeitung des Ornaments in der Kapitellplastik des Kreuzgangs bei einigen der korinthisierenden Blattkapitelle zu finden ist.[183] Zusätzlich finden sich im Kreuzgang neue Stiltendenzen unterschiedlicher Qualität und Genese. Ein Teil davon, zu dem die großformatigen, kompakten Bestienkapitelle zählen, ist ohne Analogien in der Monrealer Bauplastik, während ein anderer Teil der Cefaleser Kreuzgangsskulptur die Monrealer Kapitellplastik rezipiert. Angesicht der korinthisierenden Blattkapitelle ist auch eine unmittelbare Werkstattverbindung vorstellbar, wobei die gestreckte Kelchform einer Tendenz zur schlanken Steilheit unterliegt, die in noch stärkerem Maß die

[183] Die stark beschädigten Kapitelle CC33 und CC12, beide korinthisierenden Typs, weisen ähnlich prononciert ausgearbeitete Voluten und Stützblätter auf (Fotos der Kapitelle bei Carapezza/Alaimo/Calderone 1987, 57-99, Figg. 42, 44, 62).

Kapitelle der Palermitaner Kreuzgänge von San Giovanni degli Eremiti und La Magione gegen Ende des Jahrhunderts prägt.[184]

Andere Steinmetzen des Cefaleser Kreuzgangs bereicherten ihr Repertoire durch die Rezeption Monrealer Arbeiten. Sie übernahmen einzelne Elemente in ihre eigene, zum Teil recht unbeholfene Formensprache. Auf diese Weise erklärt sich die Kombination der älteren Kapitellformen, wie Würfel- oder Kelchblockkapitell mit Putti-Motiven und den Arche-Noah-Szenen, oder die Existenz frühgotischer Blattknospen an einem Schlaufenkapitell. Die künstlerische Herkunft der dafür verantwortlichen Köpfe ist aufgrund der wechselhaften Qualität der Arbeiten kaum bestimmbar und läßt keine ausgeprägte eigene Tradition vermuten.[185]

Dies betrifft auch die Skulptur des Hauptportals, deren Beurteilung durch *56* ihren desolaten Erhaltungszustand erschwert wird. Während der skulpturale Dekor der Archivolten starke Korrosionsschäden aufweist, sind von den Portalpilastern lediglich einzelne Fragmente der Kapitellzone erhalten. Das Portalgewände besteht aus abgetreppten Pilastern und Säulen, die über einer fast vollständig zerstörten Kapitellzone Archivolten aus mehreren, ornamental selbständigen Ornamentstreifen tragen. Umschlossen werden diese rundbogigen Archivolten von einem in Giebelform verlaufenden Fries aus Akanthusblättern. Die antikisierende Ornamentik des Portals verweist auf *57* entsprechende Tendenzen in der Kreuzgangsskulptur. Für den Akanthusfries und die Rankenornamente der äußeren Archivolte bestehen direkte Analogien zur Kapitellplastik und dem einzig erhaltenen skulpierten Säulenschaft. Eine Zuschreibung an einen Teil der Werkstatt, die im Kreuzgang

[184] Di Stefano 1955, 63-65; Russo, L., La Magione di Palermo, Palermo 1975, 193-212; Bellafiore, G., Architettura in Sicilia nella età islamica e normanna (827-1194), Palermo 1990, 131, 141.

[185] Gandolfo hat angesichts des Drachenkapitells im Langhaus und einiger vergleichbarer Kapitelle des Kreugangs auf lokale Traditionen, die auch arabische Elemente beinhalteten, verwiesen (Gandolfo 1982, 80-84). Krönigs und Salvinis Hinweise auf die südfranzösische Bauplastik tragen nur wenig zur Klärung des Stils bei (Krönig 1963, 21-25; Salvini 1962, 48-56). Bei den Kapitellen in Cefalù handelt es sich weitgehend um Arbeiten auf primitivem Niveau, deren plastische Ausführung und Charakter völlig anders ist als bei den von Salvini zum Vergleich herangezogenen, exquisiten provençalischen Kapitellen. Auch der geringe Umfang südfranzösischer Elemente, wie beispielsweise das Schlaufenkapitell mit Flechtband am Kämpfer oder das Motiv der Akrobaten, reicht nicht aus, eine direkte Verbindung der Kunstkreise zu unterstellen - zumal die Kreuzgangsarchitektur plausibler über Monreale herzuleiten ist. Sofern provençalische Elemente in der Cefaleser Kapitellplastik vorhanden sind,

tätig war, befürwortet auch Gandolfo, doch datiert er Kreuzgang und Portalanlage in die sechziger Jahre des 12. Jahrhunderts.[186] Gegen solch eine frühe Datierung sprechen die zuvor aufgezeigten Reflexe der Monrealer Skulptur im Cefaleser Kreuzgang und seine daraus resultierende Datierung. Die dezidiert antikischen Ornamente des Cefaleser Portals, Kyma, Astragal und Akanthus, wären um 1160 in Sizilien ohne Kontext. Derartige Bestrebungen manifestieren sich auf Sizilien in der zeitgenössischen Bauskulptur in größerem Umfang erstmalig in Monreale. Der Portaltypus und der skulpturale Dekor des Cefaleser Hauptportals entstanden somit unter dem Eindruck der Monrealer Bauplastik.[187]

5. 4 Zu den regionalen Voraussetzungen der Monrealer Skulptur

Als Wilhelm II. zu Beginn seiner Regierungszeit mit der Errichtung des Domes und Klosters in Monreales begann, gab es in Sizilien, im Gegensatz zu anderen Landstrichen Italiens, keine ausgeprägte lokale Tradition romanischer Skulptur. Unter seinen Vorgängern Roger II. und Wilhelm I. war plastischer Bauschmuck im arabisch und byzantinisch geprägtem Umfeld die Ausnahme geblieben. Das Atelier der ersten Bauphase des Cefaleser Domes, das in lombardischer Tradition stehend an der Ostpartie mitwirkte, hat sich nicht etablieren können und blieb ohne Nachfolge in der sizilianischen Bauplastik.[188] Aus heutiger Sicht finden sich im zeitlichen und regionalen Umfeld der Monrealer Kapitellplastik vergleichbare Arbeiten also nur in Gestalt versprengter Einzelstücke an Projekten Wilhelms II., die

ist die Vermittlung, wie schon Cochetti Pratesi feststellte, wahrscheinlich indirekt und mit einigem zeitlichen Abstand erfolgt (Cochetti Pratesi 1967, 140ff.)

[186] Bei dieser frühen Datierung muß er die Darstellung des Agnus Dei im Scheitelpunkte der äußeren Archivolte als eine Zufügung des 13. Jahrhunderts werten (Gandolfo 1982, 73-89, 85-87).

[187] Eine Herleitung über apulische Traditionen, die ihrerseits nicht vor 1180 datieren, ist damit hinfällig. Salvini und Gandolfo hatten bezüglich des Portaltypus auf die apulische Romanik aufgrund der eckigen Einfassung der rundbogigen Archivolten, verwiesen. Doch handelt es sich dort, San Caterina in Galatina oder Kathedrale von Ruvo, um Protiro-Architekturen, die erst um 1180 datieren (Salvini 1962, 56-59; Gandolfo 1982, 85f.). Bei der Datierung der Kreuzgangs- und Portalskulptur Cefalùs zeitgleich oder später als die Monrealer, ist angesichts der frappanten Übereinstimmungen in den Portalarchitekturen nicht zu bezweifeln, daß eine unmittelbare Rezeption stattfand.

[188] Diejenige des zweiten Triumphbogens und des Langhauses hingegen, eine Gruppe mit schwankenden Qualitäten, ist nur als Reaktion auf die Bauplastik des Monrealer Kreuzgangs zu verstehen. Gleiches gilt für die Architektur und Skulptur des Cefaleser Kreuzgangs (siehe Kapitel 5. 3. 2. 1 und 5. 3. 3).

zeitgleich und unter dem Eindruck der Monrealer Skulptur entstanden.[189] Demzufolge steht die Errichtung von Dom und Kloster in Monreale und der damit einhergehende Zustrom auswärtiger Werkstätten, auch erfahrener Skulpteure, am eigentlichen Beginn der sizilianisch-romanischen Skulptur.

[189] Hier sei an die Kapitellplastik der Zisa erinnert und an die Kanzel der Cappella Palatina (Abbildungen zur Zisa bei Meier 1991, Abb. 69-72).

6 Der Anteil oberitalienischer Traditionen an der Monrealer Skulptur

Im Laufe der letzten hundert Jahre ist auf der Suche nach den Quellen der Kapitellplastik des Monrealer Kreuzgangs beinahe jede Region Frankreichs und Italiens, die über eine ausgeprägte romanische Bauplastik verfügt, in Betracht gezogen worden. Oberitalienische Traditionen wurden sporadisch hinsichtlich des Formen- und Motivguts einiger Kapitelle des Monrealer Kreuzgangs angesprochen: Ikonographische Übereinstimmungen zu Veroneser Arbeiten hatte beispielsweise Sheppard konstatiert, während Cochetti Pratesi die These vertrat, ein Steinmetz der Schule von Piacenza habe emilianische Elemente in die Kreuzgangsskulptur eingebracht.[190] Unlängst betonte Poeschke den stilistischen Konnex zu dem Reliquienschrein der Heiligen Sergius und Bacchus im Veroneser Museo Civico.[191] Eine detaillierte Untersuchung zu diesem Themenkomplex, welche das Verhältnis der Monrealer Skulptur zu norditalienischen Bildhauertraditionen umfassend diskutiert, fehlt bislang. So hat eine systematische Analyse des Monrealer Kapitellcorpus diesem Desiderat Rechnung zu tragen.

Es konnte anhand des Repertoires der verwendeten Ornamente eine Gruppe von Kapitellen ausgesondert werden, deren Ursprünge in norditalienischen Bildhauertraditionen, insbesondere der Werkstatt des Nicolaus von Ferrara zu suchen sind. Reminiszenzen an diese Tradition liegen bei einer großen Anzahl gerade der qualitativ hochwertigen Kapitelle vor. Berührungspunkte bestehen neben den mehrfach angesprochenen ikonographischen Aspekten in der Wahl einzelner figürlicher und ornamentaler Motive sowie deren stilistischer Ausführung. Die zahlreichen, vielfältigen Parallelen deuten auf eine unmittelbare, im folgenden zu spezifizierende Abhängigkeit von diesem Kunstkreis hin. Das soll zunächst anhand zweier Kapitelle, die zugleich im Zentrum dieser Kapitellgruppe stehen, gezeigt werden. Hierbei

---

[190] Sheppard 1949 (Iconography), 166; Cochetti Pratesi 1968, 169-171; - 1973, 88-91. Der Ansatz Sheppards wurde später von Krönig und Gandolfo aufgegriffen (Krönig 1965, 67; Gandolfo 1989, 172).

[191] Poeschke 1998, 179f. Der Sarkophag war in der Diskussion zuvor mehrfach beiläufig erwähnt worden (siehe Kapitel 6. 3 und 6. 4).

handelt es sich um das Kapitell der Nordost-Ecke des Brunnenhauses mit den Darstellungen der Monatsarbeiten (B3) sowie das Kapitell mit der Lazarusparabel (N8).

6. 1 Das Kapitell der Monatsarbeiten B3

Die Seiten des Viererkapitells (B3) tragen einen Monatsarbeitenzyklus aus zwölf Figuren, die jeweils mit einer für die Jahreszeit charakteristischen Tätigkeit befaßt sind. Über den Abakus zog sich ursprünglich eine Inschrift, welche die darunter befindlichen Monate betitelte.[192] Die szenischen Sequenzen sind unmittelbar in das Blattwerk des Kapitells hineingesetzt, dessen Aufbau demjenigen römisch-kompositer Kapitelle nachempfunden ist. Die Figuren sind unter den Voluten plaziert und werden jeweils von einem breiten Hochblatt hinterfangen, während das vorkragende Kranzblatt ihnen als Standfläche dient. Innerhalb dieses Bereichs sind die Figuren frei arrangiert. Die Abfolge der Darstellungen ist chronologisch geordnet und zieht sich entsprechend der Leserichtung der Inschrift von links nach rechts um das Kapitell herum. Der März - an der Südost-Ecke des Kapitells befindlich - ist dargestellt als ein junger Mann mit zerzausten Haaren, der gleichzeitig in zwei Hörner bläst, die er in der rechten und linken Hand zu beiden Seiten seines Kopfes hält. Die östliche Seite des Kapitells, auf der die folgenden Monatsarbeiten gezeigt sind, ist am stärksten korrodiert, so daß Details nicht mehr zu erkennen sind. Der April ist ein junger Mann, der gemächlich schreitend, einen Blumenstrauß in der rechten und einen Korb in der anderen hält. Darauf folgt, halb verdeckt von einem großen, heute kaum zu identifizierenden Tier - die Hufe geben es als Pferd zu erkennen - ein Mann als Darstellung des Monats Mai, der mit beiden Armen um den Hals des Tieres faßt, vermutlich nach dem nicht mehr zu erkennenden Zaumzeug greifend.[193] Die Figur *58 - 61*

[192] Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands ist die Inschrift heute nur noch stellenweise lesbar. Daß es sich um die Monatsnamen handelt, läßt sich jedoch zweifelsfrei mit Hilfe der erhaltenen Majuskeln rekonstruieren. Die Namen der Monate Dezember bis Februar sind jeweils nur fragmentarisch erhalten. Das Vierkapitell wurde aufgrund seines schlechten Zustandes teilrestauriert, jeweils die Zone des Kranzblatts ist erneuert. Auf Nord- und Ostseite ist die Oberfläche des Kapitells derart korrodiert, daß Feinheiten der Ornamentik abgeschliffen und die figuralen Elemente nur noch schwer lesbar sind.

[193] Ob es sich hierbei ursprünglich um eine gerüstete Figur gehandelt hat, läßt der heutige Erhaltungszustand nicht mehr erkennen.

des Juni sammelt Früchte in ihrer Kittelschürze, ein bereits voller Korb steht zu ihren Füßen. Juli wird repräsentiert von einem Mann, der mit einer Sichel Gras schneidet, das er mit der linken Hand straff gebündelt hält. In dem Schwung des ausfallenden Schritts und des Niederbückens wendet uns diese Figur als einzige des Zyklus ihren Rücken zu. Für den Monat August ist ein Faßmacher gezeigt, der an einem fast vollendeten Faß den letzten Ring festschlägt. Der Monat September wird durch einen jungen Mann repräsentiert, der, nur mit einem Lendenschurz bekleidet, einen Korb mit Trauben auf der rechten Schulter trägt und zugleich mit einem Fuß Weintrauben, die in einem Faß vor ihm stehen, keltert. Den Platz des Oktobers nimmt ein kräftig ausschreitender junger Mann ein, der Samenkörner ausstreut. Über seinem linken Arm trägt er einen Korb mit weiterem Saatgut. In einen Mantel gehüllt, schüttelt der Mann, der stellvertretend für den Monat November dargestellt ist, Eicheln vom Baum als Futter für das ihn begleitende Borstenvieh. In der Dezemberszene dann wird das Schwein geschlachtet. Die Figur des Monats Januar ist ein älterer, bärtiger Mann, der vor einem Feuer sitzt und sich wärmend die Hände reibt. Welche genaue Tätigkeit die für den Februar folgende Figur darstellt, ist mit letzter Sicherheit nicht zu sagen: Ein junger Mann steht vor einem Holzblock, die Hände und das Werkzeug aber, das sie hielten, sind weggebrochen. Der über seinem linken Arm senkrecht aufragende Ast und der massive Holzstumpf seitlich vor dem Mann deuten auf die Tätigkeit des Holzhackens beziehungsweise auf das Zurechtschneiden eines Astes oder Rebstocks hin.[194]

So wird jeder Monat durch eine kleine Szene repräsentiert. Die jeweilige Tätigkeit ist anschaulich und lebhaft geschildert. Derartige narrative Qualitäten, durch die der Monrealer Zyklus besticht, sind anderen süditalienischen Monatszyklen fremd.[195] Folgt man Robbs Analyse der Monatsarbeiten von

---

[194] Auf diese zweite Deutungsmöglichkeit hat Sheppard hingewiesen (Sheppard 1949 (Iconography), 168.). Der heutige mangelhafte Erhaltungszustand, vor allem im Fehlen der rechten Hand und damit des Werkzeugs, läßt eine eindeutige Bestimmung nicht mehr zu.

[195] In der süditalienischen Skulptur haben sich zwei weitere Zyklen erhalten: in den Archivolten des Domes San Pietro in Sessa Aurunca sowie an einem Brunnenkopf aus Lentini. Der skulpturale Dekor der Vorhalle des Domes von Sessa Aurunca steht in der Nachfolge Monreales (Bertaux 1904, 602-606, 768ff.; Webster, J. C., The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century, Princeton 1938, 63-65; Cochetti 1958, 75-87; Glass 1970, 119-131; D'Onofrio, M./Pace, V., La Campania, Mailand 1981, 75-84;

San Zeno in Verona und seiner Herleitung der einzelnen Monatsmotive dort, so zeigt sich, daß auch das Monrealer Kapitell mit der Darstellung der Monate März als Hornbläser und August als Faßmacher dieser, wie er es nennt, „lombardisch-emilianischen“ Bildtradition verpflichtet ist.[196] Sheppard hat in seinem Aufsatz zur Ikonographie der Monrealer Kapitelle für dieses Exemplar auf den Zyklus am Protiro von San Zeno in Verona hingewiesen, andere Autoren folgten ihm.[197] Ein Vergleich zwischen den Veroneser Monatsarbeiten und dem Monrealer Kapitell ergibt auffällige ikonographische Übereinstimmungen, lediglich der Oktober als Sämann fehlt in Verona, so daß sich die Arbeiten der beiden folgenden Monate dementsprechend verschieben.[198] Sheppard betont, daß es zu den ikonographischen keine entsprechend starken stilistischen Parallelen gäbe. Für den Stil des Monrealer Monatsarbeitenkapitells macht er Tendenzen verantwortlich, die gegen Ende des zwölften Jahrhunderts, über Venedig vermittelt, Werke wie den Taufbrunnen von San Giovanni in Fonte und den Sarkophag der Heiligen Sergius und Bacchus prägten. Allerdings sei es nicht notwendig, Venedig und Verona als Vermittler byzantinischer Impulse anzunehmen, da

---

Glass 1991, 132ff.). Der Brunnenkopf aus Lentini ist heute im Museo Regionale im Palazzo Bellomo in Syrakus zu finden. Der Zyklus, der nur acht Figuren umfaßt, unterscheidet sich von dem Monrealer und demjenigen in Sessa Aurunca deutlich, hier sind nicht spezielle Tätigkeiten gezeigt, sondern die Personifikationen der einzelnen Monate stehen unbewegt frontal und sind mit Attributen ausgestattet. Zu den Besonderheiten der Darstellung des Brunnenkopfs sei auf die Veröffentlichung von Fabbri verwiesen (Fabbri, N. R., The Iconography of the Months at Lentini, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 42, 1979, 230-233). Eine entfernte Abhängigkeit von der Monrealer Skulptur ist dennoch in dem antikisierenden Stil der Darstellungen gegeben, so daß der Brunnenkopf aufgrund dieser Abhängigkeit zwischen 1190 und 1220 datiert wird (Venturi 1904, 576f.; Toesca 1927, 859; Belfiore, L., Un'acquistiere medievale nella chiesa della Fontanta a Lentini, in: Siculorum Gymnasium, 1, 1948, 322-325; Bottari, S., Monumenti Svevi di Sicilia, Palermo 1950, 29f.; Glass 1970, 129f.; Pace, V., Aspetti della scultura in Campania, in: Federico II e l'arte del Duecento italiano. Atti della III Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma 1978, Hg. A. M. Romanini, 2 Bde., Galatina 1980, 301-324, 316; Glass 1991, 181f.; Vella, C., Il piccolo fonte con il ciclo dei mesi di Lentini, in: Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona. Arti figurative e arti santuarie, Hg. M. A. Andalaro, 2 Bde., Palermo 1995, 313-315).

[196] Robb hat diese beiden Themen als typisch für die emilianischen und lombardischen Darstellungen der Monatsarbeiten herausgestellt (Robb, D. M., Niccolò: A North Italian Sculptor of the Twelfth Century, in: The Art Bulletin, 12, 1930, 374-420, 410). Sheppard folgte ihm diesbezüglich (Sheppard 1949 (Iconography), 167).

[197] Sheppard 1949 (Iconography), 167; Salvini 1962, 151; Cochetti Pratesi 1968, 185f.

[198] Die vakante Sequenz wird im Dezember durch eine Darstellung des Holzschlagens ersetzt. Zwei kleinere ikonographische Differenzen zwischen dem Veroneser Zyklus und demjenigen in Monreale bestehen darin, daß in Verona bei der Illustration des Monats Mai der Mann gerüstet hoch zu Roß gezeigt ist, während die Aprilfigur hier ein junges Mädchen, kein Mann, ist.

der unmittelbare Kontakt zur byzantinischen Kultur in Monreale selbst mehrfach belegt sei.[199] Salvini setzt das Kapitell stilistisch in die Nähe seines Maestro della Dedica.[200] Argumente für die Eingliederung in das Umfeld der südfranzösischen Skulptur, welche die Vergleiche mit Werken des Maestro della Dedica implizieren, muß er schuldig bleiben, ebenso wie eine Erklärung dafür, warum dieser vermeintlich provençalische Künstler auf eine in der französischen Skulptur unübliche Ikonographie zurückgreift.[201] Cochetti Pratesi, die sich in ihrem Aufsatz mit Salvinis Klassifikationen auseinandersetzt, ordnet das Kapitell einer Kapitellgruppe zu, deren stilistische Wurzeln sie in der sogenannten Schule von Piacenza sieht. Der Rückgriff auf eine dezidiert emilianische Darstellungsweise ist ihr ein weiteres Argument hierfür.[202] Gandolfo hingegen übergeht die für den süditalienischen Bereich ungewöhnliche Ikonographie einzelner Monatsarbeiten, wenn er dieses Kapitell einer Werkstatt zuschreibt, die seiner Meinung nach aus Salerno kommend, in Monreale die Führung der Bauhütte übernommen habe.[203]

6. 1. 1 Die Monatsarbeiten von San Zeno in Verona

62, 63 Die motivischen Übereinstimmungen, die über die reine Wahl der darzustellenden Tätigkeit hinausgehen, sind bei einzelnen Szenen des Veroneser und Monrealer Zyklus derart auffallend, daß nicht allein die gemeinsame Verwurzlung in der lombardisch-emilianischen Darstellungstradition genügen kann.[204] Meines Erachtens muß der Zyklus von San Zeno dem Schöpfer des Monrealer Kapitells bekannt gewesen sein und diente ihm als Vorbild. In der

---

[199] Sheppard 1952, 40.
[200] Salvini 1962, 179.
[201] Zu deutlich sind die ikonographischen Unterschiede zwischen dem Monrealer Kapitell und französichen Monatsarbeitszyklen (Fowler, J., On Mediaeval Representations of the Months and Seasons, in: Archaeologia, 44, 1873, 137-224; Koseleff, O., Die Monatsdarstellungen der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts, Marburg 1934). Daher folgt Salvini Sheppards ikonographischer Einordnung in die emilianisch-lombardischen Tradition, ohne daraus Folgerungen für die stilistische Bewertung des Kapitells zu ziehen (Salvini 1962, 151, 179).
[202] Cochetti Pratesi 1968, 173.
[203] Auch unterschätzt Gandolfo die künstlerische Qualität dieses Kapitells, wenn er von „opera minore degli scultori del secondo gruppo“ spricht (Gandolfo 1989, 171).
[204] Bezüglich anderer Zyklen in der norditalienischen Skulptur um 1150-1200 sei auf die Arbeit von Webster verwiesen (Webster 1938, 57ff.).

Darstellung der verschiedenen Tätigkeiten bestehen zwischen dem Veroneser Zyklus und demjenigen des Monrealer Kapitells auffällige Entsprechungen in motivischen Details, beispielsweise bei den Figuren des Augusts und Septembers. Mehr noch, auch im Figurenstil bestehen der zeitlichen Distanz von annähernd vier Jahrzehnten zum Trotz Analogien, wie der nun folgende Vergleich zeigen wird.

Die Reliefs am Protiro von San Zeno, die einhellig in der Forschung dem Meister Nicolaus zugeschrieben werden, entstanden im Zuge der Portalgestaltung von San Zeno vermutlich um 1138.[205] Sie umziehen die Innen- und Außenseiten der beiden Architrave des Portalbaldachins. Jeweils drei Monatsarbeiten sind mittels einer Rahmenarchitektur aus Säulen und Rundbögen gegliedert und verleihen den Szenen eine räumliche Struktur. Die Größe der Figuren und ihr Verhältnis zum Raum wird von Sequenz zu Sequenz neu definiert. Zu den wesentlichen Kompositionsprinzipien gehört dabei die feste Einbindung der Figuren durch ein ponderiertes Stehen auf der vorstehenden

---

[205] Das Datum der Errichtung der heutigen Fassade geht aus einer Inschrift hervor, die sich an der Südwand von San Zeno befindet. Aus dem Jahre 1178 stammend, berichtet sie, daß seit der Erneuerung und Vergrößerung der Kirche vierzig Jahre vergangen seien. Aufgrund von Unstimmigkeiten in der Fassadenstruktur ist der Anteil des Nicolaus umstritten. In jüngerer Zeit haben sich vor allem Kain und Calzona dahingehend geäußert, daß Brioloto nicht allein die Ruota della Fortuna zuzuschreiben sei, sondern daß dieser eine Modifizierung der gesamten Fassade unter Verwendung der von Nicolaus um 1138 angefertigten Reliefs vornahm (Kain, E., The marble reliefs on the facade of San Zeno, Verona, in: Art Bulletin, 63, 1981, 358-374; - The sculpture of Nicholaus and the Development of a North Italian Romanesque Workshop, Wien 1986, 138ff.; Calzona, A., Niccolò a Verona: la facciata e il protiro di San Zeno, in: Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario 1981, Hg. A. M. Romanini, Bd. 2, Ferrara 1985, 441-489). Die Monatsarbeiten werden jedoch einhellig - mit Ausnahme von Arslan - wie das von Nicolaus signierte Tympanon zu dem Anteil der Fassadenskulptur gezählt, die Nicolaus und seiner Werkstatt zuzuschreiben und mit dem Datum 1138 zu vereinbaren sind (Zimmermann, M. G., Oberitalische (sic!) Plastik im frühen und hohen Mittelalter, Leipzig 1897, 89; Venturi 1904, 188; Simeoni, L., San Zeno di Verona, Verona 1909, 28ff.; Porter 1917, 517ff.; Krautheimer-Hess, T., Die figurale Plastik der Ostlombardei von 1100 bis 1178, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 4, 1928, 260-273, 255ff.; Robb 1930, 404-411; Trecca, G., La facciata della Basilica di San Zeno, Verona 1938, 101f.; Arslan, W., L'architettura romanica veronese, Verona 1939, 183ff.; Jullian, R., L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du nord. 2 Bde., Paris 1945-1949, 118; Crichton 1954, 30-36; Romanini, A. M., L'arte romanica, in: Verona e il suo territorio, Bd. 2, Verona 1964, 693-744, 720; Gosebruch, M., Die Kunst des Nicholaus: Von Königslutter aus in den Blick genommen, auf ihre provenzalischen Wurzeln hin untersucht und im Verhältnis zur Kathedralgotik erläutert, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 19, 1980, 63-118, 68-71; Gandolfo, F., I programmi decorativi nei protiri di Niccolò, in: Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario 1981, Hg. A. M. Romanini, Bd. 5, Ferrara 1985, 515-559; Quintavalle, A. C., Niccolò architetto, in: Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario 1981, Hg. A. M. Romanini, 3 Bde., Ferrara 1985, 168-256; Gädeke 1988, 231-254; Valenzano, G., La basilica di San Zeno in Verona. Problemi architettonici, Vicenza 1993, 63-75.

Unterkante des Architravs und durch das Überschneiden der Bogenlaibung: Auf diese Weise wird im Binnenraum der Architektur eine, wenn auch nur begrenzte, räumliche Wirkung erzielt. Die einzelnen Monatsarbeiten abwechslungsreich und lebhaft zu gestalten, darin zeigt sich eine der besonderen Qualitäten der Kunst des Nicolaus. In der Bewegtheit und Aktion der Figuren vermitteln die Darstellungen einen sehr unmittelbaren, augenblickhaften Eindruck. Dabei zeugen die Detailgenauigkeit bezüglich der Arbeitsvorgänge und -utensilien ebenso wie die zeitgenössische Kleidung der Figuren von dem Bemühen um eine wirklichkeitsnahe Schilderung. Auch in der Entwicklung der lebhaften Haltungen, also der Darstellung der Körper im Wechselspiel von festen Knochengerüst und beweglichen Gelenken, zeigt sich dies. Dabei werden in summarischer Weise die konstitutiv wichtigen Aspekte, wie etwa das Standmotiv, die Kopf- und die Armhaltung betont, indem auch die einzelnen Gelenke und die dort vollzogenen Drehungen beziehungsweise Beugungen hervorgehoben sind. Die plastischen Qualitäten von Rumpf und Extremitäten werden durch anliegende Gewandpartien akzentuiert, so daß sich die Körperhaltung der Figuren dem Betrachter unmittelbar erschließt. Stoffüberschuß, luftgefülltes oder frei schwingendes Gewand ist lediglich bei Mänteln oder bei dem kurzen, um die Beine ausschwingenden Rock gezeigt.

58 - 61 Schon allein aufgrund der zeitlichen Differenz und der unterschiedlichen Anbringung der Szenen ist der Figurenstil der Veroneser Reliefs nur bedingt mit demjenigen des Monrealer Kapitells vergleichbar. Daß der Veroneser Zyklus wesentlich älter und auch altertümlicher ist, tritt in der Gliederung des Architravs ebenso wie in der Darstellung der einzelnen Monatsarbeiten deutlich zutage. Das Relief ist von geringer Tiefe, sowohl im plastischen wie im bildräumlichen Sinne und die Szenen sind bildparallel entwickelt. Die Anordnung der Monatsarbeiten am Kapitell ist plastischer und freier in der spielerischen Verbindung von Figuren und antikisierender Kapitellstruktur. Auch sind die Proportionen der Figuren gegenüber denjenigen des Nicolaus insgesamt gestreckter und ihre Köpfe im Verhältnis zum Körper wesentlich kleiner gehalten. Ein Vergleich der Figuren zeigt jedoch, daß die Strukturierung

der Körper sowie die in ihrer Darstellungsweise intendierte Wirkung - das Wechselspiel von Festigkeit und Beweglichkeit - sich bei beiden Zyklen derselben Methoden bedient: Rumpf und Extremitäten sind in ihren plastischen Valeurs hervorgehoben. Zugleich werden die wichtigen Gelenke, wie Hüfte, Schultern, Knie und Ellenbogen, und die an ihnen vollzogene Drehung beziehungsweise Beugung augenfällig betont. In der konsequenten Entwicklung der Haltungen allein aus den Gelenken heraus, können große Bewegungen die gesamte Figur durchziehen, ohne daß der Körper hierdurch seine Festigkeit verliert. Auf eine ponderierte Haltung, die sich vor allem im Standmotiv äußert, wird dabei großer Wert gelegt. Ob als relativ flaches Relief oder fast freiplastisch gearbeitet, das Prinzip ist dasselbe.

Deutlich wird das beispielsweise in der Gegenüberstellung der beiden *59, 63*
Augustszenen: Zwar erzielt die Monrealer Version eine engere Verbindung zwischen Figur und ihrem Attribut, indem das Faß näher an die Figur herangerückt und so durch die übergreifende Geste eine geschlossene Komposition erreicht ist, der Aufbau der Figur aber unterscheidet sich nicht von dem der Veroneser. Konstitutiv für die Beweglichkeit der Figur im Oberkörper ist ihr fester Stand, der erreicht wird durch die massige Präsenz der Beine bis hinauf zum Hüftgelenk. Von der kompakten Struktur des Oberkörpers lösen sich die Arme, der rechte in einer schwungvollen Bewegung den Hammer führend. Dieser Bewegung des ausholenden Arms trägt die zurückgenommene Schulter Rechnung, so daß der gesamte Oberkörper in einer leichten Torsion die Spannung der Armbewegung aufnimmt. Unterstrichen wird die Drehung durch Spannungsfalten im Gewand, angegeben als schematische Einkerbungen an Bauch und Brustkorb. Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Darstellungen besteht darin, daß die Monrealer Version dezidiert räumlich konzipiert ist. Ihre Positionierung am Kapitell wird dazu genutzt, die Figur und ihr Attribut plastisch stark auszuarbeiten und mit ihrem raumbildenden Volumen den Realismus der Darstellung zu steigern. So ist die Haltung der Figur freier, raumgreifender entwickelt. Dabei sind ihre Proportionen gestreckter und der Kopf ist im Verhältnis zum Körper wesentlich kleiner gegeben und die Gesichtszüge wesentlich feiner gearbeitet. Beides, das stärkere Herausarbeiten der Szene als komplexe räumliche Situation,

sowie die stimmige Proportionierung der Figur, kennzeichnen das Bemühen um eine realistische Schilderung. Die Art und Weise der Darstellung von Körperlichkeit und Bewegung unterscheidet sich im Wesentlichen also nicht von den Reliefs des Nicolaus. Das bestätigt auch ein Blick auf die Veroneser Figur des Monats Juni, die veranschaulicht, wie Nicolaus komplexe Körperhaltungen entwickelt und dabei die Figuren in hohem Maße beweglich erscheinen läßt. Unmittelbar vergleichbar ist auch die Gewandbehandlung, die den agilen Eindruck der Figuren unterstützt. In summarischer Weise werden die konstitutiv wichtigen Aspekte, Standmotiv, Körperdrehung und Armhaltung, betont, indem durch das anliegende Gewand die einzelnen Gelenke und die dort vollzogenen Drehungen beziehungsweise Beugungen durch feine Kerbungen, also Falten im Stoff, hervorgehoben sind. Den Eindruck von körperlichem Volumen zu evozieren, welches das enge Gewand straff spannt und so die Bewegungen an Oberkörper und Armen veranschaulicht, auch dafür ist die Figur des Juni in Verona geradezu exemplarisch. Es handelt sich hierbei um Gestaltungsprinzipien, die Nicolaus von Ferrara aus der Tradition des Wiligelmus heraus entwickelte und die vor allem an seinen reifen Werken, an den Reliefs am Mittelportal des Domes von Ferrara und an denjenigen der Portale von dem Dom und San Zeno in Verona, in Erscheinung treten.

6. 2 Das Lazaruskapitell N8

64 - 67 Deutliche stilistische Übereinstimmungen zu dem Monatsarbeitenkapitell (B3) zeigt die Figurengestaltung des Lazaruskapitells (N8). Bei diesem Kapitell umziehen die figürlichen Szenen das Doppelkapitell wie ein fortlaufender Fries. Dabei ist die tektonische und ornamentale Struktur des Kapitells zugunsten der figurierten Zone in den Hintergrund getreten. Die Figuren selbst sind recht groß dargestellt und zudem dicht komponiert, so daß auf den ersten Blick ein kompakter, blockhafter Eindruck des Kapitells dominiert. Bei eingehender Betrachtung erschließt sich die Vielschichtigkeit und Komplexität, mit der die einzelnen Szenen des biblischen Gleichnisses geschildert sind. Es beginnt auf der Nordseite mit der Darstellung des reichen Mannes und seiner Frau bei Tisch. Das Wohlleben dieser beiden ist in ihrer fei-

nen Gewandung und der reich gedeckten Tafel ebenso wie in der aufwendigen Architektur des Raums zum Ausdruck gebracht. Die schlanken Säulchen und der weit gespannte Baldachin rahmen und separieren das Paar und verleihen der Szene den Charakter einer Innenraumdarstellung. Auf das Festmahl beziehen sich zudem noch Figuren, die auf den anschließenden Kapitellseiten folgen: Auf der rechten Seite kniend eine Dienerin, eine Terrine anreichend. Vor ihrem Knie schaut seitlich unter dem Tischtuch ein Kopf hervor: Es ist Lazarus, der seinen Hunger mit dem, was vom Tisch der Reichen abfällt, stillt. Auf der anderen Seite links ist dargestellt, wie der kranke und hungernde Lazarus von einem Knecht schroff abgewiesen, ja regelrecht weggestoßen wird. In exakter Wiedergabe des Bibeltextes nähern sich gleichzeitig zwei Hunde und lecken die Wunden an seinen Beinen. Unmittelbar links anschließend folgt das Totenbett des reichen Mannes. Er liegt hoch aufgebahrt unter einem kunstvoll drapierten Laken. Seine Frau, die am Fußende des Betts steht, beugt sich über ihn und hält in einer zärtlichen Geste seine Hand. Halb vom Bett verdeckt im Hintergrund stehen weitere Figuren: Ein Bischof dem zwei Akolythen Buch und Kreuz halten, sowie zwei Männer, die aufgrund ihrer ähnelnden Gesichtszüge als die im Gleichnis erwähnten Brüder des Verstorbenen zu deuten sind. Im Kontrast zu dieser aufwendigen Beweinung des reichen Mannes steht das Begräbnis des Lazarus, wie es auf der folgenden Kapitellseite dargestellt ist. Sein Leichnam wird von einem Totengräber in der bloßen Erde bestattet, während darüber ein graziöser Engel die Seele des Verstorbenen in Gestalt einer kleinen nackten Figur gen Himmel trägt. Und so ist auf der anschließenden Seite dann Abraham gezeigt, der die Seele des Lazarus in seinen Schoß, hier als ein weit gespanntes Tuch gezeigt, aufgenommen hat. Die Qualen des in die Hölle verdammten reichen Mannes sind in der letzte Szene der Parabel dargestellt: Loderndes Feuer umzüngelt seine Beine, um seinen Oberkörper windet sich eine Schlange und er wird von einem kleinen Teufel mit Dreizack malträtiert. Dabei schaut er sehnsüchtig hinüber über die für ihn unüberwindbare Kluft, die ihn von der Seligkeit in Abrahams Schoß trennt.

Der moralisierende Tenor, der dieses Gleichnis prägt, wird durch die Inschrift, die sich um alle vier Seiten des Kämpfers zieht, unterstrichen: O DIVES DIVES NON MULTO TEMPORE VIVES FAC BENE DUM VIVIS POST MORTEM VIVERE SIVIS.

Frühere ikonographische Untersuchungen haben herausgestellt, daß es sich bei dem Gleichnis vom reichen Mann und vom armen Lazarus um ein Thema handelt, daß ungewöhnlich ist für die süditalienische Kunst.[206] Aber auch in anderen Regionen sind ähnlich ausführliche Illustrationen selten anzutreffen. Sheppard und Salvini, die die Ikonographie des Doppelkapitells mit verschiedenen Zyklen der byzantinischen Kunst, mit Miniaturmalereien und auch mit französischen Werken verglichen haben, sind einhellig zu dem Ergebnis gelangt, daß die ikonographischen Wurzeln der Monrealer Darstellung in der westlichen Sphäre liegen müssen.[207]

Das Gleichnis von Lazarus und dem reichen Mann ist hier auf sehr ausführliche und zugleich dichte Weise erzählt. Dies gelingt durch die einfühlsame Schilderung der einzelnen Szenen - man denke nur an die Figur der trauernden Ehefrau - und durch die Zufügung von Nebenfiguren, welche die dargestellten Begebenheiten in Nebenhandlungen veranschaulichen. So tragen Festmahl und Tod des reichen Mannes in ihrer umfangreichen zeitgenössischen Ausschmückung nahezu genrehafte Züge. Zudem reagieren die Akteure mit Blicken und Gebärden unmittelbar aufeinander. Durch diese scheinbare Kommunikation gewinnt die Darstellung an Lebhaftigkeit und Realismus.

64 - 67 Es fällt nicht schwer, das Lazaruskapitell (N8) derselben Hand zuzuschrei-
58 - 61 ben, die auch das Monatsarbeitenkapitell (B3) fertigte. Die Ähnlichkeiten in dem feingliedrigen und höchst anschaulich schildernden Figurenstil sind überzeugend. Vor allem diejenigen Figuren, die mehr oder weniger isoliert stehen und frei agieren, zeigen deutlich ihre Verwandtschaft miteinander: Neben der Proportionierung insgesamt bestehen Übereinstimmungen im Körperbau, in den schlanken Gliedmaßen und dem taillierten Rumpf, der zumeist durch die Enge des Gewands betont ist. Zwar zeigen die Szenen

[206] Zeitlich vor dem Monreale Kapitell entstanden, zeigen im süditalienischen Raum lediglich die Fresken von Sant'Angelo in Formis zwei Szenen des Lazarus-Gleichnises.
[207] Sheppard 1949 (Iconography) 166f.; Salvini 1962, 96.

des Monatsarbeitenkapitells die Figuren zumeist in großen Bewegungen - kräftig ausschreitend, in Drehungen und Beugungen, die den gesamten Körper durchziehen oder mit weit ausholenden Armbewegungen - doch die Art und Weise, wie der Eindruck natürlich bewegter Körperlichkeit erweckt wird, entspricht derjenigen des Lazaruskapitells. Daß die Figuren von derselben Hand geschaffen wurden, zeigt sich auch in der Durchbildung anatomischer Details: In der realistischen Modellierung der Beine beispielsweise stimmen die Figuren von Juli bis Oktober mit der Figur des Lazarus auf der Ostseite des Kapitells überein. Auch hier wird das Kniegelenk und die Beinmuskulatur ausgesprochen differenziert dargestellt. Kraftvolle Akzente, die die Körperlichkeit der Figuren betonen, setzen zudem die breiten Schultern und der muskulöse Oberkörper. Ein Vergleich zwischen dem Totengräber des Lazarus und dem Faßmacher läßt unverkennbar dasselbe Schema bei der Strukturierung des Gewands erkennen. Dieser Vergleich offenbart zudem, daß die handelnden Figuren des Lazaruskapitells mit derselben energischen Entschlossenheit ihre Tätigkeiten ausführen.

6. 3 Der Reliquienschrein der Heiligen Sergius und Bacchus

Der detaillierten Analyse weiterer Kapitelle sei zunächst die Präsentation *68, 69*
eines Werks vorangestellt, welches ein Bindeglied zwischen der Monrealer Skulptur und den oberitalienischen Werken der ersten Jahrhunderthälfte darstellt. Sowohl hinsichtlich der stilistischen als auch der zeitlichen Differenz, die zwischen den Werken der Nicolauswerkstatt und der Entstehung des Monrealer Kreuzgangs liegen, stellt es sozusagen den „missing link“ dar.[208] Gemeint ist der Reliquienschrein der Heiligen Sergius und Bacchus, der sich heute in Verona, im Museo del Castelvecchio, befindet.[209] Dieser Sarkophag, wie er aufgrund seiner Form auch genannt wird, stammt ursprünglich aus der Klosterkirche San Silvestro in Nogara und gelangte 1730 in das Museo

[208] Für die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts, zwischen Nicolaus und Brioloto sozusagen, klafft eine große Bestandslücke in der Veroneser Skulptur, die einen Nachvollzug der stilistischen Entwicklungen erschwert. Der Sarkophag ist das erste, zudem datierte Werk nach fast drei Jahrzehnten. De Francovich hat daher in treffender Weise von einem „risveglio della plastica veronese“ gesprochen (De Francovich 1941/1942, 103).

Maffeiano.[210] Von dort ging er in den Besitz des Museo del Castelvecchio über. Die Seitenflächen des Schreins und die Schrägen des Deckels sind mit figürlichen Reliefs geschmückt. Auf dem Sarkophagdeckel befinden sich zudem zwei Inschriften: Eine verläuft direkt unterhalb des Firstes auf einer Seite des Satteldachs und nennt die Namen der beiden Heiligen Sergius und Bacchus, deren Reliquien der Sarkophag beinhaltet und die unter dieser Inschrift als Märtyrer mit einer Siegespalme hoch zu Roß im Relief dargestellt sind.[211] Die Darstellung auf der gegenüberliegenden Deckelseite zeigt zwei Bogenschützen, die auf einen zwischen ihnen sitzenden Vogel zielen.[212] Die Giebelspitzen des Sarkophagdeckels zieren Voluten, die aus der abgesetzten Traufe entwickelt sind.

68 Eine zweite Inschrift zieht sich unmittelbar oberhalb der Traufe um alle vier Seiten des Schreins. Sie nennt den Auftraggeber, Abt Bonifazius und 1170 als Entstehungsjahr des Sarkophags.[213]

68 - 73 Auf den Seitenwänden des Schreins sind die verschiedenen Stationen des Martyriums der Heiligen im Einzelnen geschildert.[214] Das Bekenntnis der beiden Offiziere zum Christentum steht als zentrales Motiv auf der Mitte der Längsseite: Sergius und Bacchus sind im Gebet versunken und eine Hand aus den Wolken deutet segnend auf sie herab. Direkt hinter dem Rücken von Sergius und Bacchus, im Relief links anschließend, sind drei Soldaten

---

[209] Es handelt sich um einen gut erhaltenen, rechteckigen Sandsteinsarkophag mit den Abmessung 85 x 150 x 89 cm, der einen giebelförmigen Deckel trägt (Marinelli, S., Das Museum von Castelvecchio, Verona, Venedig 1983, 10).

[210] Marinelli 1983, 10.

[211] SERGIVS ET BACHVS REqESCIT IN HAC COq SCS.

[212] Eine präzise Interpretation dieser Jagdszene kann nicht gegeben werden. Es ist zu überlegen, ob es sich hierbei um eine symbolische Darstellung allgemeiner Natur, der Verfolgung des Guten durch das Böse handelt. Dabei ist zu bedenken, daß hier der Vogel bereits von dem Pfeil des linken Schützen getroffen ist.

[213] Der Inschrifttext lautet: - HIS DNICVNTIS NOVENIS DENIq IVNCTIS - HAC ABBAS SACRA FECIT BONIFACIVS ARCAM.

[214] Der Legende zufolge waren Sergius und Bacchus zwei Offiziere aus den syrischen Grenzprovinzen, die zum Tode verteilt wurden, weil sie sich weigerten, der Forderung Maximians vor dem Bild des Jupiter zu opfern, nachzukommen. Sie wurden unter Antiochus, dem Präfekten der Provinzen Syrien und Euphrat zum Tode verurteilte. Bacchus wurde 303 im Lager Babalissus zu Tode gegeißelt, Sergius hingegen in Rosafa enthauptet. In der Passio wird zwar von einem Maximian berichtet, da dieser jedoch niemals in Syrien regierte, vermutet Amore, daß es sich hierbei um eine Ungenauigkeit der Hagiographie handelt und der Name historisch exakt zu ersetzten wäre durch Maximinus Daia (Amore, A., Sergio e Bacco, in: Biblioteca Sanctorum. Istituto Giovanni XXIII della Ponteficia università Lateranense, Bd. 11, Rom 1968, 876-878).

gezeigt, die sich an König Maximinus Daia wenden, der gerade dem Götzendienst, dargestellt in Person eines Dämonen, der vor einer Baldachinarchitektur thront, frönt. Der Unmut der Soldaten und die anschließende Denunziation der beiden Abtrünnigen sind in Gesten und Blicken der Figuren differenziert und anschaulich geschildert. Die rechte Szene zeigt Sergius und Bacchus an den Thron des Maximinus Daia befohlen. Deutlich ist Sergius und Bacchus Widerspruch gegen die Forderung des Königs, dem Christentum abzuschwören, in die Mimik und Gestik der Figuren hineingelegt. Die anschließende Sarkophagseite zeigt die Überführung der beiden Gefangenen zum Präfekten Antiochus. Auf dem begrenzten Raum der schmalen Stirnseite sind hier vier Figuren und zwei Pferde zu einer komplexen Gruppe neben- und hintereinander gestaffelt. Daran schließt sich auf der Längsseite zunächst die Darstellung der Befragung des Sergius und Bacchus durch den Präfekten Antiochus an. Dieser Disput hat nicht den höfisch distinguierten Charakter der Unterredung mit Maximinus Daia. Antiochus sitzt auf einem hölzernem Stuhl und wendet sich an Sergius und Bacchus, deren einfache Gewandung ohne Chlamys anzeigt, daß sie ihren militärischen Rang bereits verloren haben. Die von Antiochus befohlene Hinrichtung ist seitlich anschließend mit großer Drastik in Szene gesetzt: Bacchus, dem die Hände vor dem Körper gebunden sind, ist zu Boden gestürzt, breitbeinig steht über ihm der Scherge. Dieser hält die Keule mit beiden Händen und holt in einer wuchtigen Bewegung über dem Kopf zum Schlag aus. Der schwungvolle Schritt, das kräftige Ausholen, bei dem sich der gesamte Oberkörper des Schergen zurückbeugt, sein entschlossener Blick und nicht zuletzt die furios vom Kopf abstehenden Haare verleihen seiner Gestalt eine wilde Ungestümheit. Auch bei der folgenden Zweiergruppe ist die Hilflosigkeit und Verletzlichkeit des Gefesselten im Kontrast zum Aggressor prononciert dargestellt. Sergius steht vornüber gebeugt. Seinen Haarschopf hält ein zweiter Scherge mit der Linken in energischem Griff gepackt, während die andere, schwertführende Hand zum tödlichen Schlag ausholt. Über der Figur des Sergius erscheint als Halbfigur ein Engel, der die Seelen der beiden Märtyrer fortträgt. Damit ist die Schilderung der Passio abgeschlossen. Auf der vierten Seite des Schreins folgt ein Stifterbild: Abt Bonifazius kniet vor dem thronen-

den Christus, während die Heiligen, nun in ein Pallium gehüllt, hinter ihm stehen. Der überirdische Charakter diese Szene ist durch die Auflösung der Standfläche der Figuren zu einem Vollblattfries betont.

Die einzelnen Szenen entwickeln sich auf den Seitenflächen des Schreins ohne gliedernde Binnenstruktur vor der glatten Fläche des Reliefgrunds. Vor dieser Folie heben sich die Figuren als körperhaft gerundete Volumina deutlich ab. In der vorspringenden Fußplatte des Schreins haben sie einen Untergrund, der wirklich als Boden und Standfläche der Figuren verstanden ist. Zu dieser Reliefkonzeption, die sich auf die voluminöse Körperlichkeit jeder einzelnen Figur stützt, gehört auch die großzügige Aufteilung des Bildraumes. Die Größe der Figuren ist im Verhältnis zur Höhe der Relieffelder so gewählt, daß über ihren Köpfen Freiraum bleibt und nicht der Eindruck einer Verklammerung zwischen Bodenplatte und Überstand des Sarkophagdeckels vermittelt wird.

Die hervorragenden Ausdrucksqualitäten der Sarkophagreliefs bestehen in der prononcierten Darstellung der einzelnen Situationen: Die Figuren scheinen lebhaft und ganz auf die Vorkommnisse konzentriert. Sie erwecken in der Direktheit und auch der Heftigkeit ihrer (Re-) Aktionen beim Betrachter einen unmittelbaren, ja momenthaften Eindruck des Geschehens. Zusätzlich zu den ausdrucksstarken Gebärden sind die Figuren durch abrupte Kopfwendungen und Blicke direkt aufeinander bezogen.

6. 3. 1 Zum Stil der Sarkophagreliefs

Der Reliquienschrein der Heiligen Sergius und Bacchus ist zumeist als Beispiel für die bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein spürbare Nachwirkung der um 1139 nachweislich in Verona tätigen Nicolauswerkstatt abgehandelt worden.[215] Darüber, daß die Sarkophagreliefs der Kunst des Nicolaus von Ferrara verpflichtet sind, besteht in der jüngeren Forschung kein Zweifel mehr.[216] In der lebhaften und spannungsvollen Erzählweise

[215] De Francovich 1941/1942, 103-106; Cochetti Pratesi 1973, 85-91.
[216] Während Toesca hinsichtlich des Stils der Sarkophagreliefs noch an Guillelmus dachte, beschreibt Venturi den Sarkophag in seinem Kapitel zur Veroneser Skulptur, eine stilistische Einordnung nimmt er jedoch nicht vor. Die Inschrift gibt Venturi fehlerhaft, den Namen des

lassen sich ebenso Anklänge an Reliefs finden, die Nicolaus drei Jahrzehnte zuvor in Ferrara und Verona fertigte, wie auch in einzelnen, die Darstellungsweise der Figuren betreffenden Aspekten.

Zu einem Vergleich bieten sich wiederum die Darstellungen der Monats- *62 - 63*
arbeiten an der Vorhalle des Hauptportals von San Zeno an. Ebensogut
könnte man das von Nicolaus signierte Tympanonrelief des Hauptportals von *75*
San Giorgio in Ferrara heranziehen.[217] Zwar haben die Figuren auf den Sarkophagseiten im Vergleich mit den Nicolausreliefs wesentlich an Plastizität gewonnen, aber trotzdem beruht die Darstellungen der Figuren, ihrer Körperlichkeit und Bewegtheit auf korrespondierenden gestalterischen Mitteln. Mehrfach ist auf die Ähnlichkeiten der Physiognomie und der Haartracht hingewiesen worden und auch darauf, daß die Manier der Gewanddarstellung denselben Gestaltungsprinzipien folge.[218] Offenkundig ist dies bei den zahlreichen weichen Falten der bewegt schwingenden Röcke und den dadurch

---

Stifters verunklärend wieder. Ebenfalls irreführend ist seine Datierung des Sarkophags auf 1179, die wohl auf einer unzulänglichen Übersetzung der Inschrift beruht. Dieses späte Datum wurde von der folgenden Literatur mit wenigen Ausnahmen aufgegriffen (Toesca 1927, 789, Fn. 22; Venturi 1904, 226f.). Arslan stellt den Zusammenhang mit der älteren Veroneser Skulptur in erster Linie durch Vergleiche mit den Monatsarbeiten von San Zeno heraus. Aufgrund seiner zuvor formulierten These, die Monatsarbeiten stammten von einem anderen, im Nicolausumkreis aktiven Meister, dem „maestro dei mesi“, setzt er den Sarkophag folgerichtig in dessen Nähe (Arslan, E., La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII, Mailand 1943, 104f.). Auf den engen Zusammenhang mit Werken des Nicolaus haben auch De Francovich, Jullian, Romanini und Marinelli hingewiesen (De Francovich 1941/1942, 103f.; Jullian 1945/1949, 175; Romanini 1964, 725; Marinelli 1983, 10). Cochetti Pratesi schreibt den Sarkophag des Sergius und Bacchus einem Steinmetz zu, der aus der Schule von Piacenza hervorgegangen sei. In Verona, in der unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Werken des Nicolaus, habe er seine Formensprache der des Nicolaus angenähert (Cochetti Pratesi 1973, 86f.). Doch weder die von ihr vorgeschlagenen Detailvergleiche, noch die der Schule von Piacenza konstitutiv zugrunde liegenden Stileigenschaften sind mit den Sarkophagreliefs in Einklang zu bringen, so daß dieser Umweg über die Schule von Piacenza abzulehnen ist.

[217] Zum Tympanon des Nicolaus am Hauptportal vergleiche: Porter 1917, 407-410; Krautheimer-Hess 1928, 234-255; Robb 1930, 394-404; Krautheimer-Hess, T., The Original Porta dei Mesi at Ferrara and the Art of Niccolò, in: The Art Bulletin, 26, 1944, 152-174; Crichton 1954, 22-27; Zavin, S. A., Ferrara Cathedral Façade, 1972, 56-77; Sgarbi, V., Restauro. Nicholaus a Ferrara, in: Franco Maria Ricci, 1, 1982, 30-39; Verzàr Bornstein, C., Portals and politics in the early italian city-state: the sculpture of Nicholaus in context, Parma 1988; Neri Lusanna, E., Nicholaus a Ferrara, in: Nicholaus e l’arte del suo tempo. Atti del seminario 1981, Hg. A. M. Romanini, Bd. 2, Ferrara 1985, 407-440; Kain 1986, 77-121; Gandolfo, F., Il Romanico a Ferrara e nel territorio: momenti e aspetti per un essenziale itinerario architettonico e scultoreo, in: Storia di Ferrara. Bd. 5: Il basso medioevo XII-XIV secolo, Hg. A. Vasina, Ferrara 1987, 324-351, 341ff.; Gädeke 1988, 151-190; Valenzano, G., Dall’ ellenismo al medioevo: Alcune considerazioni a margine di Nicholaus, in: Memor fui dierum antiquorum. Studi in memoria di Luigi De Biasio, Hg. P. C. Ioly Zorattini/A. M. Caproni, Udine (1995), 447-461, 453ff.

entstehenden zackigen Saumlinien. Sogar das Zaumzeug der Pferde stimmt mit dem des Ferrareser Rosses überein. Bezüglich der plastischen Valeurs und der Art und Weise, wie sich die weich modellierten Darstellungen auf dem Sarkophagdeckel in der Weite des undefinierten Raums zu verlieren scheinen, hat De Francovich ebenfalls auf Entsprechendes im Nicolausumkreis aufmerksam gemacht.[219] Doch ist die räumliche Situation bei den Reliefs des Sarkophags teilweise wesentlich komplexer gestaltet. Durch Schrägstellung und Überschneidung wird das räumliche Verhältnis der Figuren zueinander definiert und optische Verkürzungen zielen darauf, tiefenräumliche Illusionen zu erzeugen. Bei der Figurengruppe um Maximinus Daia am Tempel wird dies an der Anzahl der verschiedenen Reliefstufen besonderes augenfällig: der Raum erschließt sich über den Thron des Teufels bis zur rückwärtigen Säule der Baldachinarchitektur. Teufel und König füllen in leichter Schrägstellung die Tiefe des Bildraums. Die Baldachinarchitektur ist in ihrer perspektivischen Darstellung und der plastischen Wirkung des verschatteten Binnenraums höchst bemerkenswert.

Eine derart komplexe und doch klar strukturierte räumliche Situation unter Einbeziehung einer Binnenarchitektur kann man um 1140 noch nicht erwarten. Mit der starken Plastizität der Figuren und mit den komplexen tiefenillusionistischen Formationen geht der Sarkophag über das hinaus, was in den Reliefs der Nicolauswerkstatt in Ferrara und Verona angedeutet ist.[220] In dieser Hinsicht ist eine zweite Szene am Sarkophag in der Anordnung der Figu-
71 ren höchst aufschlußreich: Bei der Überführung der beiden Gefangenen zu Antiochus wird ebenfalls durch die Staffelung von Figuren und Pferden eine begrenzte tiefenräumliche Wirkung erzielt. Bemerkenswert ist hier jedoch vielmehr die Konzeption des rechten Pferdes. Es ist in Frontalansicht gezeigt und drängt aus dem Reliefgrund nach vorne. Dabei sind Rumpf und Hals

---

[218] De Francovich 1941/1942, 104; Julllian 1945, 175; Romanini 1964, 725.

[219] Er verweist diesbezüglich auf die Reitergruppe im Tympanon von San Zeno in Verona. Auch hinsichtlich der Physiognomie der Pferde und ihres Zaumzeugs sieht De Francovich bestechende Ähnlichkeiten (De Francovich 1941/1942, 104f.).

[220] Als Beispiel für die raumillusionistischen Qualitäten der Kunst des Nicolaus sei auf das Tympanon des Ferrareser Domes, auf den heiligen Georg hingewiesen. Bei verhältnismäßig geringer Relieftiefe wird hier allein über die Staffelung und Verschränkung der Motive, durch das Vor- und Hintereinander von Ross, Reiter und Drachen, ein in sich schlüssiger räumlicher Eindruck erzeugt.

des Pferdes mittels perspektivischer Verkürzung in die Relieftiefe eingepaßt. Das Motiv erinnert unwillkürlich an römische Schlachtensarkophage oder ähnliche Darstellungen, von denen sich der Künstler nicht nur das Motiv, sondern auch das Prinzip der perspektivischen Verkürzung aneignete. Auf die anregende Wirkung, welche die römische Reliefkunst auf den Steinmetz dieses Sarkophags gehabt haben mag, haben bereits Maffei, De Francovich, Jullian und zuletzt von Marinelli hingewiesen.[221] Auch in der Wahl der Sarkophagform und der Anordnung der Reliefs als fortlaufender Fries folgt der Reliquienschrein antiken Vorbildern. Mit dem Hinweis auf frühchristliche Elfenbeinarbeiten, wie ihn De Francovich gibt, sind weder diese formalen Aspekte, noch die raumbildenden Bemühungen und die Lebhaftigkeit der Darstellung zu erklären.[222] Gerade das zuvor aufgezeigte Raumgefühl läßt auf eine unmittelbare Auseinandersetzung mit der römischen Reliefkunst, vermutlich der frühen Kaiserzeit, schließen. Dem Künstler müssen Werke vor Augen gestanden haben, die selbst in hohem Maße raumbildend und tiefenillusionistisch angelegt waren.

Hinsichtlich des Stils der Sarkophagreliefs ist eine weitere oberitalienische Bildhauertradition genannt worden: Toesca und Jullian haben bezüglich der klaren und dichten Formen der Sarkophagreliefs zudem auf den Stil des Wiligelmus von Modena verwiesen.[223] Vermutlich ist es das Bemühen um Monumentalität, was sowohl Wiligelmus von Modena, als auch den Künstler des Sarkophags in der Auseinandersetzung mit antiken Werken zu einer straffen Formensprache geführt hat. Nur schwer nachzuvollziehen sind hingegen die Äußerungen von Toesca und Sheppard, im Stil der Sarkophagreliefs seien auch byzantinische Komponenten vorhanden.[224]

---

[221] Maffei stellt heraus, daß die Sarkophagreliefs nichts von dem damals weit verbreiteten „stile greco“ hätten, sondern vielmehr die Antike imitierten. Ihm pflichtet De Francovich bei, obwohl er mutmaßt, daß die klassischen Reminiszenzen über frühchristliche Elfenbeinarbeiten vermittelt seien. Auch Jullian und Marinelli haben auf die Vorbildfunktion (spät-) römischer Sarkophage hingewiesen (Maffei, S., Verona illustrata. Parte III: La notizia delle cose in questa città più osservabili, Verona 1732, 352f.; De Francovich 1941/1942, 106; Jullian 1945/1949, 175; Marinelli 1983, 10).

[222] De Francovich 1941/1942, 106.

[223] Toesca 1927, 891, Fn. 22; Jullian 1945/1949, 175.

[224] Damit widersprechen sie Maffei und De Francovich, die gerade das Überwinden dieser Einflüsse, wie sie auch in der späten Nicolausskulptur zu spüren sind, hervorgehoben hatten (Toesca 1927, 891, Fn. 22; Sheppard 1952, 40). Da beide Autoren diese These nicht kon-

Die stilistischen Eigenschaften des Sarkophags zeigen deutlich seine Verwurzlung in oberitalienischen Bildhauertraditionen. Zwar ist aufgrund der zeitlichen Differenz und einiger stilistischer Veränderungen kein unmittelbarer Bezug zur Werkstatt des Nicolaus herzustellen, doch ist die Kunst des Sarkophagmeisters in mehrfacher Hinsicht derjenigen des Nicolaus verpflichtet: Dieser Tradition verdanken die Reliefs die Anschaulichkeit der Erzählweise ebenso wie den lebhaften Charakter der Figuren. Zudem ist hinsichtlich der Plastizität und Räumlichkeit der Darstellungen die Auseinandersetzung mit römisch-antiker Reliefkunst spürbar. Ganz eigene Qualitäten entwickelt der Künstler im narrativen Bereich. Ihm gelingt die Verbindung von detailreichen Schilderungen mit der Fokussierung auf wesentliche Handlungsmomente. In der Komposition vielfiguriger Gruppen und interessanter räumlicher Situationen übertrifft der Künstler nicht nur seine Vorgänger, sondern geht auch über viele seiner emilianischen Zeitgenossen weit hinaus.

6. 4 Der Reliqienschrein im Vergleich mit einzelnen Kapitellen

Es war Sheppard, der bei seiner Analyse der Kreuzgangsskulptur den Veroneser Sarkophag in die Diskussion eingeführt hat, indem er, wenn auch nur in allgemeiner Form, auf vergleichbare stilistische Tendenzen bei dem Dedikationskapitell (W6) und dem Verkündigungskapitell (W8) aufmerksam machte.[225] Dieser Hinweis hat in der Literatur wenig Beachtung gefunden. Weder in der ausführlichen Stilanalyse der Monrealer Kreuzgangsskulptur von Salvini, noch in derjenigen Gandolfos wird das Verhältnis zu diesem

---

kretisieren, ist nur zu mutmaßen, worauf sich ihr Urteil gründet. Da weder der Charakter der Darstellungen, noch einzelne Details der Sarkophagreliefs dezidiert byzantinisch erscheinen, mag dieser Eindruck durch die höfische Eleganz im Habitus der Figuren und in ihrer Kleidung, aber auch durch den prachtvoll gestalteten Thron hervorgerufen sein. Im Stil und in der Ikonographie lassen sich meines Erachtens keine byzantinischen Einflüsse finden. Einzelne Details, wie zum Beispiel die Bügelkrone und das Zepter des Maximinus Daia entstammen eher der westlichen Herrscherikonographie. Zwar sind Sergius und Bacchus Heilige, die vornehmlich in der Ostkirche verehrt wurden, aber die byzantinische Kunst bevorzugt die Darstellung der Heiligen als repräsentative Einzelfiguren, so daß bislang weder in der westlichen noch in der östlichen Kunst eine ähnlich umfangreiche Illustration ihrer Passion zu finden ist.

[225] Sheppard 1949 (Iconography), 168. Sheppard setzt den Sarkophag jedoch auf die gleiche Stufe mit dem Taufbecken von San Giovanni in Fonte. Im Stil beider Werke sieht er vornehmlich byzantinische Tendenzen, welche über die venezianische Kunst vermittelt sein.

Veroneser Werk diskutiert.[226] Aufgenommen und weiterentwickelt wurde der Gedanke hingegen von Cochetti Pratesi. Ihr diente der Vergleich mit einigen Monrealer Kapitellen dazu, die These zu untermauern, daß ein Steinmetz der Schule von Piacenza den Sarkophag fertigte.[227] Eine direkte Verbindung zwischen dem Veroneser Werk und der Monrealer Skulptur stellt Poeschke her, der mutmaßt, ob nicht einer der im Monrealer Kreuzgang tätigen Bildhauer mit dem Meister des Sarkophags der Heiligen Sergius und Bacchus gleichzusetzen sei.[228]

6. 4. 1 Das Lazaruskapitell N8 im Vergleich mit den Reliefs

Weder das von Sheppard vorgeschlagene Dedikations- noch das Verkündigungskapitell ist als Einstieg in diese Diskussion geeignet. Die deutlichsten stilistischen Parallelen zu den Sarkophagreliefs zeigt meines Erachtens das bereits zuvor angesprochene Kapitell mit der Darstellung der Lazarusparabel. Hier sind die Übereinstimmungen so unmittelbar und zahlreich, daß die These einer personalen Verbindung, die Zuschreibung an ein und denselben Künstler, zu prüfen ist.

Die stilistische Nähe der Lazarusszenen zu den Reliefs des Reliquien- *65, 68, 69*
schreins ist offensichtlich. Selbst die andersartigen Anforderungen, welche die Kapitellgestalt zunächst einmal an den Künstler stellte, haben sich kaum auf die Reliefkonzeption, wie wir sie von dem Veroneser Sarkophag bereits kennen, ausgewirkt. Das vegetabile Ornament ist auf einen Blattkranz beschränkt, dessen horizontal vorstehende Blattspitzen den Figuren als Standfläche dienen. Der glatte Kalathos und der darüber liegende ornamentierte Abakus sind als Reliefgrund hinter den Figuren sichtbar. Die horizontale Standfläche aus Blattspitzen ermöglicht dem Künstler stark herausgearbei-

---

[226] Salvini 1962, 153-228; Gandolfo 1989, 140-173.

[227] Für die fraglichen Kapitelle hatte sie die Anwesenheit eines Steinmetzen aus dem Umkreis der Schule von Piacenza in Monreale bereits durch zahlreiche Vergleiche mit Arbeiten der Schule von Piacenza versucht nachzuweisen (Cochetti Pratesi 1968, 168-172, 185). Ihr ist nicht daran gelegen, eine direkte Verbindung zwischen den Monrealer Kapitellen und dem Veroneser Sarkophag herzustellen, sondern es kommt ihr darauf an zu zeigen, daß Skulpteure aus der Schule von Piacenza in den siebziger Jahren auch über die Grenzen der Region hinaus tätig waren. Angesichts der Verwurzlung in der emilianischen Tradition der Schule von Piacenza und im Rückgriff auf die Skulptur des Nicolaus in Verona sieht sie Parallelen zwischen dem Sarkophag und einzelnen Kapitellen, die ihr zur Bekräftigung dieser These dienen (Cochetti Pratesi 1973, 85-91).

tete Figuren und deren scheinbare Ponderation. Auch am Kapitell wird durch die plastisch geformten Körper, ihre starke Hinterschneidung und durch die so hervorgerufene Verschattung einzelner Partien die Oberfläche des Reliefs aufgelöst. Kompakt bleibt das Relief lediglich bei der vielfigurigen Szene am Totenbett des Reichen: Hier ist nicht das rundplastische Volumen jeder einzelnen Figur herausgearbeitet, sondern sie stehen auf engstem Raum dicht gedrängt neben- und hintereinander. Die Art, wie durch gegenseitige Überschneidung der Figuren eine tiefenräumliche Erstreckung der Gruppe suggeriert wird oder wie ein einzelner Kopf zwischen den Schultern der anderen hervorschaut, ist von der Soldatengruppe am Tempel vertraut. Auch gehört die Schrägstellung von Einzelfiguren bei beiden Werken zu einem beliebten Motiv. Dadurch wird nicht nur eine größere Plastizität der Figuren erzielt, sondern das Lösen einer Schulter vom Reliefgrund läßt die Figuren zudem beweglicher erscheinen. In Verbindung mit einer gegenläufigen Schrittstellung wird eine spannungsreiche Torsion erzielt, die die gesamte Körperhaltung der Figur durchläuft. Es sind hier wie dort dieselben Figurentypen mit ausdrucksstarken Haltungen. Da nur selten große, heftige Gesten verwendet sind, entsteht in der unmittelbaren Bezugnahme der Akteure aufeinander ein ruhiger, konzentierter Eindruck. Konkreter noch treten die Übereinstimmungen im Detail zutage: Einzelne Haltungen und Gesichtstypen lassen sich beiderorts finden: Vergleicht man die Figur des Maximinus Daia am Tempel mit der des abgewiesenen Lazarus, so reagieren beide mit einen Blick über die Schulter auf die Figuren hinter ihnen. Hier wird durch das Umwenden des Kopfes aus der vorwärtsstrebenden Bewegungsrichtung der leicht schräg stehenden Figuren heraus der Eindruck abrupten Innehaltens hervorgerufen. Durch die Geste der sich an die Brust greifenden Hand ist die Konzentration auf die Figur selbst gelenkt. Dabei sind in beiden Fällen die angewinkelten Arme an den Ellenbogen seitlich vom Körper gelöst und die Geste erscheint frei und unwillkürlich. So lenkt sie in ihrer Unmittelbarkeit, wie auch die jähe Drehung des Kopfs, die Aufmerksamkeit des Betrachters auf diese wichtige Sequenz. Ebenfalls miteinander

[228] Poeschke 1998, 186.

zu vergleichen sind die Figur des Dieners, der Lazarus wegstößt, und der rechte Bogenschütze des Sarkophagdeckels hinsichtlich ihrer Haltung und der Gewandorganisation.[229] Beide Figuren haben uns den Rücken zugewandt. Bereits ihr festes Standmotiv, beide Male ein weit gestreckter Schritt, bereitet die kraftvolle Aktion des Oberkörpers und die ausgreifende Armhaltung vor. Die Übereinstimmungen reichen bis in die Details der Gewandstrukturierung. Der Körper ist als rundplastisches Volumen weich modelliert. In seine glatte Oberfläche sind um die sich vorwölbenden Partien herum, wie beispielsweise an Schultergürtel oder Gesäß, Faltenzüge und Stoffüberschuß durch Einkerbungen schematisch angegeben. So sind auf dem Rücken durch zwei bogige Kerbungen jeweils die Schulterblätter umrissen, darunter folgen parallele, vertikale Faltenzüge, welche die Stauchung des Gewands oberhalb des Gürtels zeigen. Identisch gebildet ist auch das sich abzeichnende Gesäß und die ineinandergreifenden, V-förmigen Falten an den Oberschenkeln sowie das schwungvolle Umschlagen des geschlitzten Rocks zwischen den Beinen. Ein weiteres auffälliges Detail der Gewandung, auf das hier nur kurz hingewiesen sei, ist das Motiv des vor dem Bauch geknoteten Gürtels, wie es der Totengräber und die beiden Schergen tragen. Auch auf die charakteristische Saumstruktur sei noch verwiesen. Ob beim thronenden Abraham, dem Bettlaken der vorhergehenden Szene oder bei den stehenden Figuren des Sarkophags: Dort, wo Stoffüberschuß frei herabhängt, werden Einblicke in zackig gebrochene und flachgedrückte Röhrenfalten gegeben.

Für einen Detailvergleich bieten sich zudem die Köpfe der Figuren, ihre Physiognomie und Haartracht an, sofern es der Erhaltungszustand der Reliefs zuläßt. Eine Gegenüberstellung der Köpfe des Abraham oder der bärtigen Männer am Totenbett mit denen von Sergius und Bacchus lassen denselben zugrundeliegenden Typus erkennen, der hier durch geringe Variationen in Bart- und Haartracht variiert wird. *67, 65, 70*

[229] Auch die Figur des Bogenschützen von Kapitell N23, das an späterer Stelle noch dem Atelier des Lazaruskapitells zugeschrieben wird, ist in diesen Vergleich problemlos einzureihen (siehe Kapitel 6.5).

So fördert die stilkritische Untersuchung derart zahlreiche und signifikante Übereinstimmungen in Details wie auch in kompositorischer Hinsicht zwischen den Sarkophagreliefs und dem Lazaruskapitell zutage, daß ein anderes Erklärungsmodell als die Zuschreibung an ein und denselben Künstler, kaum in Betracht zu ziehen sein dürfte. Die These wird zudem gestützt durch die Tatsache, daß auch andere Kapitelle des Monrealer Kreuzgangs motivische und stilistische Parallen zu der oberitalienischen Bildhauertradition, wie sie im Umkreis des Nicolaus entstand, aufweisen.

6. 4. 2 Die Monrealer Monatsarbeiten B3 im Vergleich mit den Reliefs

61 Auch ein direkter Vergleich des Kapitells der Monatsarbeiten (B3) mit den Reliefs des Sarkophags läßt die stilistischen und motivischen Parallelen deutlich werden. Ohne erneut ausführlich auf den Figurenstil einzugehen, sei auf die Figur des Februars hingewiesen, deren ruhiger Charakter und kompakte Körperlichkeit ebenso wie ihre Physiognomie und Haartracht den Veroneser Figuren ausgesprochen ähnlich ist. Auf eine motivische Entsprechung sei noch hingewiesen: Der hölzerne Stuhl des Monats Januar mit seinen ausladenden Beinen, der durchbrochenen Rückenlehne und ihrem mehrfach gefurchten, wie gedrechselt wirkenden vorderem Knauf korrespondiert mit demjenigen des Antiochus. Der bildparallelen Einfügung des Sitzmöbels liegt eine vergleichbare Relief- und Raumkonzeption zugrunde.

Die stilistische Nähe des Monatsarbeitenkapitells zu dem Veroneser Sarkophag bietet eine Erklärung für die mehrfach festgestellten ikonographischen Parallelen zu den Reliefs von San Zeno.[230]

6. 5 Das Bogenschützenkapitell N23

76, 68 Weitere Parallelen zu den Reliefs des Sarkophags bietet ein anderes Kapitell in dem Motiv der Bogenschützen, die auf einen zwischen ihnen sitzenden Vogel zielen.[231] In Entsprechung zu dem Jagdmotiv des Sarkophagdeckels ist die linke Figur frontal gegeben, während der rechte Bogen-

---

[230] Sheppard 1949 (Iconography), 167; Salvini 1962, 151; Cochetti Pratesi 1968, 185f.

[231] Auf die motivische Parallele zwischen dem Sarkophag und diesem Kapitell hat bereits Cochetti Pratesi hingewiesen (Cochetti Pratesi 1968, 173, 1973, 90). Dasselbe Motiv der Bo-

schütze in Rückenansicht gezeigt ist. Die beiden Bogenschützen sind, wie die des Sarkophags, in unterschiedlichen Momenten des Bewegungsablaufs gezeigt: Während der rechte noch die Sehne des Bogens gespannt hält, hat der andere seinen Pfeil bereits abgeschossen.[232] Doch beschränken sich die Gemeinsamkeiten nicht auf das Motiv allein. Die beiden Bogenschützen zeigen in der logischen Entwicklung ihrer Haltung, in der ihnen eigenen Konzentration und Spannung, deutliche Parallelen zu den Veroneser Schützen. Markant ist die gespannte Haltung der Arme: Waagerecht ist der bogenführende Arm vor den Körper gestreckt, während der andere Arm stark angewinkelt die Sehne bis auf Höhe des Kopfes zurückgezogen hat. Vor allem bei der rechten Figur ist die Kraft und Spannung, die dieser Bewegung innewohnt, in der muskulösen Durchbildung der Schulterpartie veranschaulicht. Ein Vergleich dieser Rückenfigur mit dem entsprechenden Bogenschützen des Sarkophags - aber auch mit dem Knecht des Lazaruskapitells - läßt *65* deutlich werden, daß sie eine Variation desselben Typus ist. Diese Art von Rückenfigur, in breitem Stand, Hüfte, Oberkörper und Kopf energisch zur Seite gedreht, ist fester Bestandteil des Figurenrepertoires dieses Meisters.[233]

Deutlich zeigt sich bei den Figuren, auch bei den Kriegern der anderen *77* Kapitellseiten, die stilistische Verwandtschaft zu denen des Lazaruskapitells, in der kräftigen, ja robusten Modulation der Körper, den akzentuierten, ausdrucksstarken Haltungen ebenso wie in der Darstellung der Stofflichkeit des Gewands. Hier sind in formelhafter Weise analoge Faltenmotive verwendet: Gestauchte Falten bei dem um die Beine ausschwingenden Rock, Einkerbungen in das eng anliegende Gewand zur Kennzeichnung der Brustmuskulatur sowie feine Parallelfurchen an Bauch und Armen, welche die Straffung des Stoffs angeben.

---

genschützen findet sich auch auf einem Fries an der Fassade von San Giovanni in Venere (Poeschke 1998, 179-180).

[232] Auf dem Veroneser Relief hat der Pfeil sein Ziel, den Vogel bereits getroffen, ein Teil des Pfeilschafts ragt aus dem Rücken des Vogels. Am Kapitell sind die Details leider stark beschädigt, der Bogen selbst ist weggebrochen. Der Pfeil war vermutlich an der Brust des Vogels, die ebenfalls Beschädigungen zeigt, zu sehen.

[233] Auf den übrigen Kapitellseiten sind ebenfalls Kampf- bzw. Jagdszenen gezeigt.

76, 77 Hinsichtlich der formalen Kapitellorganisation unterscheiden sich N8 und
64 - 67 N23 aber wesentlich voneinander. Während bei N8 in mehreren vielfigurigen Szenen ein Gleichnis geschildert wird und die mittlere Zone des Kapitells ganz den Figuren vorbehalten ist, sind bei N23 die figürlichen Elemente alternierend mit dem Blattwerk angeordnet. Gestalt und Anordnung des Blattwerks, und auch die Struktur des gesamten Kapitells ist wie die des Monatsarbeitenkapitells antiken Vorbildern nachempfunden. Die einzelnen tektonischen Elemente sind klar herausgearbeitet und deutlich voneinander abgesetzt. Vor dem glatten Kelch, dem Abakus und dem Kämpfer hebt sich der kräftig formulierte dekorative Besatz deutlich ab: die menschlichen Figuren stehend auf dem Kranzblatt, die Tiere auf dem weit hinaufgeführten zweiten Folium. Nicht nur die figürlichen Motive, sondern auch die vegetabile Ornamentik weisen eine recht robuste Struktur auf: Wenige große Blätter, je vier pro Blattkranz umschließen den schlanken Kapitellkelch. Der Akanthus ist dickblättrig, die Blattrippen und -finger sind durch tiefe Bohrungen voneinander abgesetzt. Im Kontrast zu dem starren Akanthus rufen die heftig bewegten und zudem plastisch stark ausgearbeiteten Figuren einen sehr lebhaften Eindruck hervor. Antikisch mutet der Dekor des Kämpfers an. Ihn überziehen Weinranken, die aus bauchigen Vasen, die vor dem Abakus stehen, entwachsen. Auch ihr Blattwerk und die Reben, zur Wellenranke geformt, sind kräftig modelliert.

So ist der Charakter des Kapitells N23 in der Klarheit seiner Struktur und der lockeren, ja spielerischen Kombination vegetabiler und figürlicher Elemente ein gänzlich anderer: primär auf dekorative Wirkung hin gearbeitet und klar verständlich in seiner Organisation und Darstellung. Daß dieses Kapitell dennoch demselben Meister beziehungsweise derselben Werkstatt zuzuschreiben ist, die auch das Lazaruskapitell schuf, steht angesichts der starken motivischen und stilistischen Übereinstimmungen außer Frage.

6. 6 Das Figurenkapitell O22

78 Diesen Figurenstil finden wir im Monrealer Kreuzgang aber nicht nur auf dem Viererkapitell des Brunnenhauses (B3), dem Lazaruskapitell (N8) und

N23, sondern auch an einem Kapitell der Ostseite (O22). An ihm sind die zuvor beschriebenen gestalterischen Mittel leicht variiert. Die sechs Figuren sind jeweils mittig vor beziehungsweise in die üppige Ornamentik des Kapitells gestellt. Ihre ungezwungene, aufrechte Stellung betont die schlanken Körper. Deren zierliche Wirkung wird verstärkt durch die ajourierte Ausarbeitung der langen Gliedmaßen und die starke Hinterschneidung der Silhouette. Die Figuren stehen auf dem Kranzblatt, mit ihren Armen greifen sie spielerisch um die Helices, die hinter ihnen emporragen. So durchziehen ruhige, harmonische Bewegungen die Figuren, einander entgegengesetzte Drehungen von Oberkörper und Hüfte treffen sich an der schlanken Taille. Diese Bewegungen finden Widerhall in dem Schwung, der den Rock in Gestalt von mehren großen Röhrenfalten entlang der Beine durchzieht. Die raumgreifenden Posen der langgliedrigen Figuren und die sanfte Faltenführung vermitteln den Eindruck verhaltener Bewegtheit. Das kraftvolle Aussehen der Monatsarbeiten ist hier einer grazilen Eleganz gewichen. Scheinbar mühelos tragen diese Figuren die Last auf ihren Schultern. Die klare Strukturierung des Körpers auf der einen Seite und die summarische Wiedergabe anatomischer Details in der schematischen Hervorhebung einzelner Muskelpartien, wie zum Beispiel an Hals, Unterarm und Wade, andererseits, sind Komponenten in dem Bemühen um realistische Schilderung, wie sie auch die Figuren der zuvor behandelten Kapitelle aufweisen.

Die Ähnlichkeiten im Figurenstil der bislang besprochenen vier Kapitelle sind derart, daß man trotz der Differenzen im Umgang mit den formalen Elementen der Kapitellstruktur, der Gestaltung des Blattwerks und der Einbindung der Figuren darin, die Kapitelle demselben Meister beziehungsweise Atelier zuschreiben muß. Wie sich im folgenden, in der Zusammenschau aller Kapitelle dieser Gruppe noch herausstellen wird, gehört der Einfallsreichtum bei der Organisation von vegetabilen und figürlichen Komponenten zu den wesentlichen Qualitäten dieses Meisters und zeugt von dessen hohem künstlerischen Niveau, welches sich unter anderem auch in der Vielfalt der von ihm gewählten Motive äußert.

Weiterführende aussagekräftige Argumente, welche die Vermutung, daß dies ein in Verona ausgebildeter und auch dort faßbarer Künstler war,

stammen aus dem Bereich der vegetabilen und abstrakten Ornamentik. Denn auch hier bestätigt sich die bereits für den figuralen Schmuck aufgezeigte Abhängigkeit eines Teils der Monrealer Kreuzgangsskulptur von oberitalienischen Werken und der Tradition norditalienischer Bauhütten.

6. 7 Die Blattkapitelle W9 und N11

An den Bauten, an denen Nicolaus von Ferrara mit seiner Werkstatt tätig war, herrscht ein charakteristisches Spektrum dekorativer Elemente vor.[234] Die relative Konstanz des verwendeten Formenvokabulars umfaßt alle Bereiche des skulpturalen Dekors, die Friese der Portalzone ebenso wie die Kapitelltypen und die bevorzugten figürlichen Motive, die hier eingefügt werden. Zwar ist eine Entwicklung der Formensprache über den Zeitraum der verschiedenen Bauprojekte zu beobachten, doch in der Wahl der Ornamente bleibt sich Nicolaus treu.[235]

20, 79 Die auffälligsten Entsprechungen zu der in der Werkstatt des Nicolaus verwendeten Ornamentik zeigen zwei Blattkapitelle des Monrealer Kreuzgangs. Sie können hinsichtlich ihrer außergewöhnlichen Struktur unmittelbar auf „Prototypen“ aus dem Nicolausumkreis zurückgeführt werden. Es handelt sich hierbei um die Kapitelle W9 und N11.

Das Doppelkapitell W9 weicht von dem üblichen Schema der Blattkapitelle, deren Grundstruktur zumeist korinthischen Kapitellen folgt, ab. Hier dominiert jeweils ein großer, von oben herabhängender Blattlappen. Er setzt

---

[234] Aufgrund von Inschriften ist seine Tätigkeit für folgende Bauten belegt: An dem Zodiaksportal der Sagra di San Michele erscheint sein Name zum ersten Mal. Am Dom von Ferrara trägt das Tympanon des Mittelportals die Signatur eines NICHLAV. Gleich zweimal erscheint diese Signatur an der Fassade von San Zeno, am Tympanon und auf einem Relieffeld südlich des Portals. Mit fast identischem Wortlaut rühmt er sich auch als Urheber des Tympanonreliefs am Hauptportal des Veroneser Domes. Bezüglich des genauen Wortlautes der Inschriften und deren ausführlichen Analysen sei auf die Untersuchungen von Quintavalle und Gädeke verwiesen (Quintavalle 1985, 168-256; Gädeke 1988, 8-13). Nicht inschriftlich belegt, aber von Robb anhand stilkritischer Untersuchungen herausgestellt, ist die Mitarbeit des Nicolaus am Dom von Piacenza, speziell am Südportal der Westfassade (Robb 1930, 382-394). Eine Signatur des Nicolaus beinhaltet zudem der Jagdfries des Domes von Königslutter, welche Weigel entschlüsseln konnte (Weigel, Th., Zum Rätsel des Königslutterer Jagdfrieses. Zur Rolle von Tieren in der Bilderwelt des Mittelalters, in: Der Braunschweiger Burglöwe. Bericht über ein wissenschaftliches Symposion in Braunschweig 1983, Göttingen 1985, 155-187).

[235] Auf einzelne figürliche Motive und Ornamente, die Nicolaus beziehungsweise seine Werkstatt bevorzugt verwendet, ist in der älteren Literatur vielfach hingewiesen worden. Eine

in seiner vollen Breite direkt unter dem Abakus an und behält dies mächtige Volumen bei. Erst auf den zweiten Blick erschließt sich die übrige Struktur: Das Kranzblatt besteht aus vier Doppelakanthusblättern, zwischen denen Caules mit breit gefächerten Blattlappen emporwachsen, deren Spitzen zu Voluten eingerollt sind. Es ist eine höchst ungewöhnliche Struktur, zumal das Motiv der unorganisch von oben hinüberfallenden Blätter im Kontrast steht zu der antikischen Formensprache und zu der Differenziertheit und Qualität der Ausführung. Dabei haftet dieser Komposition kein experimenteller Charakter an, sondern sie verrät vielmehr in der sorgsamen Zusammenfügung der aufeinander abgestimmten Einzelelemente zu diesem komplexen Gebilde, daß hier auf einen bereits ausgereiften Typus zurückgegriffen wird. „Palmettenfächerkapitell“ nennt Gädeke diesen Kapitelltypus im Œuvre des Nicolaus, dessen Entwicklung von Piacenza bis Ferrara und Verona zu beobachten ist.[236] Zwei Exemplare dieses Typus befinden sich an der Südflanke des Ferrareser Domes und am Protiro des Domes von Verona. *80*

Unmittelbar mit dem Monrealer Kapitell vergleichbar ist ihr Aufbau, das interessante Wechselspiel zwischen den aufragenden Blattspitzen des sich ausfächernden Hochblattes, mit seinen Voluten und dem hinunterhängenden Mittelblatt. In der Kombination von voluminösen Partien und solchen, die aus der Tiefe des Grundes sukzessiv nach vorne drängen, liegt der besondere Reiz dieses Kapitells: Konkav und konvex gebogene Blätter wechseln sich so ab, daß ihre Blattfinger ineinandergreifen. Der Kontrast zwischen den benachbarten Blättern - ihre vegetabile Struktur ist jeweils prononciert herausgearbeitet - wird noch verstärkt durch deren unterschiedliche Bewegungsrichtungen: Aufwärtsstrebendes Blattwerk schiebt sich gegen das herabfallende. Hierin ist das Monrealer Exemplar deutlich von dem an Nicolausbauten entwickelten Kapitelltypus abhängig, auch wenn der Kontrast zwischen der schlanken unteren Hälfte, dem Kranzblatt, und dem wuchtig vorspringenden oberen Teil so bei den oberitalienischen Palmettenfächerkapitellen nicht zu finden ist. Mit dieser Veränderung, das heißt mit der Streckung

umfassende Zusammenstellung und Analyse der Bauornamentik der Nicolauswerkstatt bietet die Dissertation von Gädeke (Gädeke 1988).

[236] Gädeke 1988, 74-75, 181-182.

der gesamten Struktur, wird das Kompositionsschema auf die Modulgröße der Monrealer Kreuzgangskapitellen übertragen. Auch das isoliert stehende, stark stilisierte Kymation der Abakusplatte findet an den Nicolausportalen in ebensolch schlichter Ausführung Entsprechung: als glatte Lanzettform mit eingekerbter Mittelrippe und Bohrungen zwischen den Blattansätzen.

81 Zu dem festen Vokabular der Nicolauswerkstatt gehört ein weiterer, sehr markanter Kapitelltyp: In Anlehnung an den Aufbau römisch-kompositer Ka-
20 pitelle wird zwischen den Voluten die Kanalis eingefügt. Das Besondere dieses Kapitelltyps liegt darin, daß nicht Akanthusblätter kranzweise aufragen, sondern daß weiche, fleischige Blattlappen mit runden Fingern sich schräg um den Kapitellkelch legen und unterhalb des Polsters ringartig ausladen.[237] Durch das Aufliegen der Blätter, die lediglich durch eine Mittelrippe strukturiert sind, entsteht ein sehr kompaktes Kapitell. Daß das Kapitell (N11) im Kreuzgang von Monreale eben diese Charakteristika ohne die Kenntnis der Prototypen in Ferrara und Verona ausgebildet haben soll, ist unwahrscheinlich. Zwar sind wiederum aufgrund der im Kreuzgang üblichen Modulgröße die Proportionen andere, die grundlegenden Gestaltungsprinzipien jedoch bleiben gleich: Das Blattwerk ist als einander überlappendes Eichenlaub formuliert, welches sich in feiner Regelmäßigkeit schräg um den Kapitellkelch legt. Aufgrund der gestreckten Proportionen des Kapitells erfolgt der Anschluß an die ausladenden Kanalis mit Hilfe zweier Blattringe, die stufenweise auf den entsprechenden Umfang überleiten. Auch das fein ausgearbeitete Doppelaxtornament der Kanalis, das hier den kompakten Eindruck mildert, steht ganz in der Tradition der Nicolauswerkstatt. Bereits von Wiligelmus in die lombardische Skulptur eingeführt, tritt es häufig an den Architekturen des Nicolaus auf, zum Beispiel an den Flankenkapitellen des Domes von Ferrara und an einer der Portalarchivolten von San Zeno.[238]

---

[237] Exemplare dieser Blattkapitelle haben sich erhalten an der Südflanke des Ferrareser Domes, am Veroneser Dom im Obergeschoß des Protiros und, in leicht abgewandelter Version, im Kreuzgang von Königslutter. Abbildungen dieser Kapitelle in: Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario 1981, Hg. A. M. Romanini, Bd. 3, Ferrara 1985.

[238] Das Motiv der Doppelaxt ist in gleicher Weise wie an den oberitalienischen Bauten, mit erhöhten Kanten und eingezogener Mitte, ausgeführt. Wie die Analyse von O'Connor verdeutlicht, folgt das Kapitell hiermit der reliefbetonten Version in der Art des Wiligelmus und Nicholaus (O'Connor 1920, 161-163).

6. 8 Das Atlantenkapitell O25

Dem Eichenlaubkapitell N11 und dem Figurenkapitell O22 eng verwandt *82*
im Dekor ist das der großen Atlanten (O25). Wie das Doppelaxtmuster der Kanalis ist auch die übrige Ornamentik dieses Kapitells aus der oberitalienischen Kunst zu erklären. Ein gemeinsames Moment, zugleich ein für die Nicolausskulptur sehr charakteristisches Gestaltungselement, ist die doppelte Akanthusbildung:[239] Ein zweites Blatt legt sich von oben über das aufsteigende. Durch die tiefen Bohrungen zwischen den einzelnen Blattfingern entsteht der Eindruck, als ob inmitten der fleischigen Blätter Luft eingeschlossen wäre. Dieses raffinierte Motiv, das wie auch das Doppelaxtmuster antike Vorläufer hat, erscheint im Kreuzgang von Monreale außer an dem Atlantenkapitell (O25) noch bei dem Palmettenfächerkapitell (W9) und bei dem Figurenkapitell (O22). Auch das Lazaruskapitell und das der Monatsarbeiten (B3) zeigen in leicht modifizierter Form eine doppelte Blattstruktur.[240] Außerhalb dieser Kapitellgruppe ist das Motiv des Doppelakanthus in Monreale nicht verbreitet.[241]

Zusätzlich zu der reichen Ornamentik sind die Eckpositionen sowie die Mitte zwischen den beiden Kapitellkelchen mit großen Figuren besetzt. Diese sind in strenger Frontalansicht gezeigt. Ihr gerade aufgerichteter Oberkörper lehnt in voller Breite dem rückwärtigen Kapitell an. Auch in ihrer vertikalen Erstreckung sind die Atlanten fest mit dessen tektonischer Struktur verklammert, da sie mit ihrem Nacken die Abakusplatte stützen, während sich ihre Füße gegen das Kranzblatt stemmen. Zwei Eigentümlichkeiten sind hervorzuheben: Das ist zum einen die strenge Axialität der Figuren, die verstärkt wird durch die parallel zum Körper geführten Arme, sowie durch die frontale Haltung des Kopfes und den starr geradeaus gerichteten Blick. Das Sitzmotiv beziehungsweise die Haltung der Beine ist die zweite charakteristische Auffälligkeit. Hier nun wird mit den angewinkelten Beinen und den aus-

---

[239] Lomartire, S., Appunti su alcune componenti nicoliane dell'apparato plastico del Duomo di Piacenza, in: Bollettino storico piacentino, 86, 1991, 197-222, 203f.
[240] Bei N8 ist das hintere Blatt als Zungenblatt belassen, die Silhouette des unteren Blattes hebt sich deutlich davor ab.
[241] Lediglich noch das Blattkapitell O9 zeigt eine andere stilistische abweichende Variante zweier Blattlagen übereinander.

einandergestellten Knien eine raumgreifende Stellung entwickelt. Diese kontrastiert mit dem aufrechten Rumpf, der seinerseits plastisch nur leicht vortritt.

6. 8. 1 Das Atlantenmotiv in der oberitalienischen Skulptur

Das Motiv selbst, Figuren als Träger der darüber aufsteigenden Architektur einzusetzen, ist in der italienischen Romanik weit verbreitet. Mit den zuvor benannten charakteristischen Eigenheiten ihrer Konzeption stehen diese Trägerfiguren emilianischen Werken nahe. Dies erkannte bereits Cochetti Pratesi, die zum Vergleich auf Trägerfiguren der sogenannten Schule von Piacenza verwies, auf diejenigen an den Portalen von Cadeo, Sant'Antonino in Piacenza und Castellarquato.[242] Hierbei handelt es sich um Werke, die dem Monrealer Kapitell zeitlich nahe stehen.[243] Das Nordportal von Sant'Antonino in Piacenza wurde wahrscheinlich 1171 begonnen.[244] Die Skulptur von Cadeo ist zeitlich vorher anzusetzten, während das Portal von Castellarquato einen fortgeschritteneren Stil zeigt und gegen 1175 datiert wird.[245] Die Atlanten von Cadeo, Sant'Antonino in Piacenza und Castelarquato variieren einen Typus von Trägerfiguren, der im Nicolausumkreis entstand. Aber abgesehen von den charakteristischen Merkmalen, der frontalen Haltung der Figuren mit angewinkelten Beinen, den parallel zum Körper hinabgeführten Arme und dem vor die Brust gesunkenen Kopf, gibt es keine stilistischen Gemeinsamkeiten zwischen den Atlanten aus der Schule von Piacenza und den Monrealer Figuren.[246] In der Verfestigung der Formen,

---

[242] Cochetti Pratesi 1968, 168-170.

[243] Abbildungen dieser Trägerfiguren bei: De Francovich 1952, Bd. 3, Abb. 43f., 56f.; Klein, B., Die Kathedrale von Piacenza. Architektur und Skulptur der Romanik, Worms 1995, 152f.

[244] Die Annales Placentini Guelfi berichten, daß 1171 mit der Errichtung eines Portals begonnen wurde. Seit Porter wird dies Datum zumeist für das Nordportal in Anspruch genommen (Porter 1917, 258). Abweichende Meinungen vertreten Quintavalle und Klein (Quintavalle, A. C., Il portale di Sant'Antonino a Piacenza, il St. Sernin di Toulouse e Wiligelmo, in: Romanico padano, civiltà d'Occidente, Hg. A. C. Quintavalle, Florenz 1969, 57-83; (Klein 1995, 146-150).

[245] De Francovich 1952, 29-32.

[246] Bei den beiden Atlanten von Cadeo dominiert eine kompakte Massigkeit der Körper, die auch nicht durch die Strukturierung des Gewands abgemildert wird. Im Gegenteil, das flach anliegende Gewand umschließt fest den runden Bauch und die Arme der Figur. Die wenigen, spitzwinklig ineinanderstoßenden, flachen Furchen verstärken als summarische Kennzeichnung von Faltenzügen den starren Ausdruck der Figuren. Körperlicher aufgefaßt sind hingegen die Atlanten von S. Antonino in Piacenza. In Statur und Gewandbildung steht der rechte

dem massigen und zugleich unanatomischen Körperbau sowie dem Hang zur Ornamentalisierung der Faltenzüge stehen die Figuren der Schule von Piacenza auf einer anderen Stilstufe. Zwar ist auch an dem Monrealer Kapitell die formelhafte Verwendung einzelner strukturierender (Gewand-) Motive zu finden, doch überwiegt hier das Bemühen um Realismus sowohl die Veranschaulichung des Körperbaus im Ganzen, als auch die Wiedergabe im Detail. In dieser differenzierten Darstellungsweise stehen die Monrealer Atlanten den Figuren des Nicolaus wesentlich näher als den simplifizierenden Varianten der Schule von Piacenza.

Zur Verdeutlichung dessen sei auf die Atlanten an den Kapitellen und Ar- *83*
chitraven in Ferrara und Verona hingewiesen, die aus der Werkstatt des Meisters Nicolaus stammen: Das sechseckige Kapitell an der Südecke der Fassade des Ferrareser Domes beispielsweise zeigt mehrere Atlantenfiguren, die hier vor einen glatten Reliefgrund treten. Die Figuren sind sehr unterschiedlich und ihre Qualität schwankt deutlich. Der Bärtige jedoch, der am stärksten ausgearbeitet ist und in seiner kraftvollen Erscheinung dominiert, eignet sich aufgrund folgender Aspekte für einen Vergleich mit den Monrealer Figuren: Hier ist ebenfalls eine in frontaler Ausrichtung hockende Figur gegeben, die ihre Arme auf die angewinkelten Knie stützt. Über die Haltung hinaus, die bei den Monrealer Atlanten insgesamt jedoch nicht so gedrungen ist, verbinden die Figuren auch die Art der Gewandung und deren Binnenstruktierung, welche mittels Einkerbungen auf recht schematische Weise den darunter befindlichen Körper zu erkennen gibt. Dies geschieht in besonders charakteristischer Weise am Oberkörper: Die Muskulatur wird nicht, wie beispielweise an der Wade, als plastisches Volumen modelliert, sondern schmale Faltenfurchen gliedern hier die breite, flächige Brustpartie und zeigen die Brustmuskel an. Der vor dem Bauch geknotete Gürtel stellt ein weiteres, für die Strukturierung der Figur wichtiges Element dar, das mehrfach bei den Monrealer Trägerfiguren verwendet ist.

Atlant von den drei Paaren, die Cochetti Pratesi als Vergleich anführt, den Monrealern am nächsten. Doch sind diese in der Torsion des Körpers und Neigung des Kopfs bewegter, spannungsreicher als die streng frontal ausgerichteten des Kapitells (Cochetti Pratesi 1968, 168-173).

84 Zwei weitere Atlanten, die Nicolaus beziehungsweise seiner Werkstatt zuzuschreiben sind, befinden sich an den Stirnseiten der beiden Architrave des Protiro von San Zeno in Verona. Sie erscheinen fester in die Architektur eingebunden als der Bärtige des Ferrareser Kapitells, da ihre Hände seitlich des Kopfes unter das auf dem Nacken lastende Gesims greifen. Bei diesen Figuren sind die Beine nicht unter extremer Verkürzung der Oberschenkel seitlich des Rumpfes plaziert, sondern sie treten mit enormen plastischem Volumen vor. So sind bei der linken Figur beispielsweise die Unterschenkel locker übereinandergeschlagen und das hochgerutschte Gewand spannt sich horizontal zwischen den Knien, bevor es seitlich glatt herabfällt. Dieses Motiv der überkreutzten Beine in Verbindung mit dieser tiefen, rundplastischen Ausarbeitung, findet sich ebenso an dem Monrealer Kapitell. Unmittelbar mit den Veroneser Atlanten ist auch das Motiv der flachen Faltenkaskaden, die an den Beinen senkrecht herabfallen und die lockere Beinstellung umschließen, zu vergleichen. Deutlich knüpfen die sechs Monrealer Atlanten mit der prononcierten Ausführung des Sitzmotives an die Darstellungsgepflogenheiten des Nicolausumkreises an. Dies gilt auch für die Alternation der Figurentypen: Dort wird, sofern Atlanten paarweise auftreten, wie etwa in Verona an den Protiri von San Zeno und von S. Maria Matricolare, oder an den Portalanlagen in Piacenza und Ferrara, stets einer von ihnen als bartloser Jüngling mit einem vollem Gesicht gekennzeichnet, während der zweite als älterer Mann mit hageren Gesichtszügen und Vollbart dargestellt ist.[247] Auch bei den sechs Männern des Monrealer Kapitells zeigt sich das Bemühen um variatio in der Gestaltung der Gesichter und Haartrachten.

Auch wenn die Monrealer Atlanten aufgrund der erheblichen zeitlichen Distanz auf einer fortgeschritteneren Stilstufe stehen, die sich etwa in der freieren Ausarbeitung und der Streckung der gesamten Proportionen manifestiert, so muß man doch festhalten, daß die wesentlichen gestalterischen Mittel diejenigen sind, die im Nicolausumkreis bereits in den 30er Jahren ver-

[247] Vor allem das Atlantenpaar am rechten Westportal des Piacentiner Domes, welches in seiner abwechselungsreichen und beweglichen Darstellung dem Nicolaus zuzuschreiben ist, zeigt dieselben Gestaltungsprinzipien, die en miniature und in Anpassung an ihre Anbringung auch die Veroneser Architravfiguren aufgreifen (Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario 1981, Hg. A. M. Romanini, Ferrara 1985, Bd. 3, Taf. 46).

breitet waren. Diese Trägerfiguren muß der in Monreale tätige Steinmetz in Erinnerung gehabt haben, als er das Kapitell O25 schuf. Von den „reduzierten“ Figuren der Schule von Piacenza, auf die Cochetti Pratesi verwiesen hatte, führt kein Weg nach Monreale.[248]

6. 9 Das Kapitell mit Tierprotomen O15

Ein weiteres Kapitell, daß in diese Gruppe einzureihen ist und bislang *85*
nicht genannt wurde, zeigt Tierprotome (O15). Widder und Stierköpfe treten zwischen dem reichen Blattwerk hervor. Biagi hat für dieses Kapitell, bezüglich der natürlichen Lebhaftigkeit und Eleganz der Protome auf die griechische Kunst im allgemeinen hingewiesen.[249] Bezüglich des antikisierenden Charakters der Darstellung muß man Biagi zustimmen, doch datieren derartige Kapitelle, die einen konkreten Vergleich erlauben würden, allesamt ins 5. und 6. Jahrhundert.[250] So erscheint Biagis Schlußfolgerung, daß der kulturelle Hintergrund dieses Meisters in der byzantinischen Welt liegen müsse, vorschnell.

Stattdessen sei an dieser Stelle wiederum auf die Kapitelle an den Flan- *86*
ken des Ferrareser Domes, speziell auf ein Kapitell an der Südseite hingewiesen: In der Art, wie hier die Tierköpfe in die komposite Kapitellstruktur eingefügt sind, nähert sich dieses Exemplar den spätantiken Protomenkapitellen an. Unmittelbar mit dem Monrealer Exemplar vergleichbar ist die Physiognomie der Widder: In der Form des schlanken Kopfs, der sich über die lange Schnauze mit den tropfenförmig gebohrten Nüstern zur Stirn hin weitet, in der Art, wie die Augen von fein gezeichneten Lidern umschlossen werden, ja sogar in den kleinen, gebohrten Stirnlocken entsprechen sich die Darstellungen der Tiere. Übereinstimmung besteht auch in der Form der Hörner, die weit um die spitz aufgerichteten Ohren herumreichen, und der wellenförmigen Hornstruktur auf ihrer Oberseite. Die Analogien in der Tierphysiognomie wie überhaupt auch die Existenz eines derartigen Protomen-

---

[248] Cochetti Pratesi 1968, 168-170.
[249] Biagi 1932, 458.
[250] Kautzsch, R., Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebte Jahrhundert, Berlin 1936; Firatli, N., La sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul, Paris 1990, Abb. 195-205.

kapitells sind ein weiterer Hinweis für die Herkunft des Steinmetzen. Wiederum ist der Vergleich mit Werken aus dem Nicolausumkreis diesbezüglich erhellend.

In der Wahl und Ausführung der vegetabilen Elemente des Protomenkapitells wird die Verwandtschaft zu den übrigen Stücken der zuvor erarbeiteten Werkgruppe ganz deutlich. Der vegetabile Dekor, der die untere Kapitellhälfte umzieht, besteht aus zwei Akanthusreihen, zwischen denen auf der freien Kapitellmitte ein reich beblätterter Akanthustrieb, mit Stützblatt und Rosette ausgestattet, aufragt. Der Akanthus selbst ist wie bei N23 dickblättrig und kräftig strukturiert. Der Dekor des Kämpfers ähnelt dem der zuvor beschriebenen Kapitelle: Palmetten und Füllstücke sind wie bei O25 gebildet, nehmen hier jedoch dieselbe Höhe ein. Auf diese Weise werden die Palmetten nicht von den Zwischenblättern überfangen, sondern ihre Blätter überdecken diese teilweise. Das Motiv der sich einrollenden unteren Blattfinger war bereits bei dem Kämpferfries von B3 zu sehen. Bemerkenswert sind zudem die Tiermotive, die auf diesen Blattfries gesetzt sind: Rehe, die mit weit gestreckten Sprüngen vor Hunden fliehen. Das Thema erinnert unmittelbar an die vielen Tierfriese an den Bauten des Meisters Nicolaus.

6. 10 Zum Figurenstil der Kapitellgruppe

58 - 61
64 - 67
76 - 78, 82

Rückblickend auf die zuvor behandelten Figurenkapitelle B3, N8, N23, O22 und O25 wird deutlich, daß alle fünf, trotz ihres unterschiedlichen Charakters, der Hand eines Steinmetzen zuzuschreiben sind. Unabhängig davon, ob die Figuren in einem narrativen Kontext stehen, oder ob sie im vegetabilen Gefüge isoliert verharren, die zugrundeliegende Figurenkonzeption ist unverkennbar dieselbe: Abgesehen von den unproportional großen Köpfen zeigt der Körperbau relativ ausgewogene Größenverhältnisse und ist konsequent durchgeformt. Das Bemühen um naturnahe Proportionierung geht einher mit dem Interesse des Künstlers, den Figuren natürliche Beweglichkeit zu verleihen und Bewegung zu veranschaulichen. So ist die gesamte Körperhaltung dem natürlichen Bewegungsablauf beziehungsweise einzelnen Stellungen so weit wie möglich naturgemäß nachempfunden. Die einzelnen Komponenten der Haltung werden aus den Gelenken heraus

entwickelt. Auf diese Weise gelingt es, feste Körperlichkeit in Verbindung mit großer Beweglichkeit darzustellen. Auf die verwendeten künstlerischen Mittel, die Betonung des Körpers durch das enge Gewand und die Hervorhebung der Gelenke und angespannten Muskelpartien, ist bereits hingewiesen worden. Zwei auffallende Eigenheiten dieses Meisters bestehen in der starken Taillierung der Figuren, welche die Flexibilität des Rumpfs betont, und in deren raumgreifenden Posen. Stets entstehen durch die energischen schwungvollen Gesten oder durch die in Anspannung verharrenden Körper Figuren, die ganz auf ihre Tätigkeit konzentriert zu sein scheinen.

Auch in der Gestaltung der Köpfe, im Ausdruck der Gesichter, zeigt sich die Verwandtschaft der Figuren dieser Kapitelle. Leider sind gerade die Gesichter häufig beschädigt oder durch die Korrosion in der Feinheit ihrer Zeichnung beeinträchtigt. Die erhaltenen Köpfe zeugen jedoch unverkennbar von dem Bemühen um eine realistische Schilderung. Deutlich zeigt sich hier in den Gesichtern die Auseinandersetzung mit der menschlichen Physiognomie in der additiven Zusammenfügung markanter Partien. Dabei wird häufig ein verschlossener, mürrischer Gesichtsausdruck hervorgerufen: Der Mund ist geschlossen, die fest aufeinandergepreßen Lippen sind in den Mundwinkeln heruntergezogen. Dieser triste Zug wird verstärkt durch tiefe Nasolabialfalten. Auch die Augenpartie ist sehr detailliert ausgeführt. Umschlossen von der kräftigen Stirn und den hohen Wangen liegen die Augen, deren Pupille gebohrt ist, tief im Kopf. Wie bereits der stumme Mund anzeigt, ist in der Mimik keine übersteigerte Expressivität gesucht, sondern es wird ruhige Konzentration gezeigt, die sich bisweilen durch Stirnfalten und hochgezogene Brauen ins Nachdenkliche wendet.

6. 10. 1 Zur vegetabilen Ornamentik der Kapitellgruppe

Ebenso wie der Figurenstil gibt auch der übrige Dekor, vegetabil wie abstrakt, zu erkennen, daß die Kapitelle aus der Werkstatt ein und desselben Meisters stammen und zusammen mit den beiden bereits ausführlich analysierten Blattkapitellen N11, W9 und dem Protomenkapitell O15 hinsichtlich ihres Stils eine homogene Gruppe bilden. Offensichtlich ist die Verwandtschaft der Kapitelle bei dem Doppelakanthus, der in Monreale nur innerhalb

der hier umrissenen Kapitellgruppe auftritt. Darüber hinaus zeigt sich in der Vorliebe für dickes, voluminöses und zugleich kraftvolles Blattwerk die charakteristische Handschrift des Steinmetzen. Wie den Akanthus der Kapitellkelche prägt sie auch das Ornament der Kämpferfriese: Unabhängig von der jeweiligen Blattform, egal ob es sich um Akanthus- oder Palmettenfriese handelt, stets sind es fleischige Blätter mit gerundeten Blattfingern, die den Anschein von kräftigem und zugleich weichem Laub vermitteln. Die tiefe Ausarbeitung des Reliefs und damit einhergehend die Verschattung der Zwischenräume bewirken einen lebhaften Eindruck. Bei den Kämpferfriesen von
85, 52, 60 O15, O25 und B3 handelt es sich um Palmettenfriese mit Zwischenstücken, die in den zuvor genannten Aspekten miteinander übereinstimmen. Dabei werden die plastischen Valeurs des Frieses durch leichte Variationen des Grundmotivs variiert: Während das Blattwerk bei O25 den Akzent auf die Alternation der Blattformen legt und daher die Binnenstruktur betont, überschneiden bei dem Kämpferfries von O15 die Palmetten das Trifolium. Hier ist der dreidimensionale Aspekt stärker ausgearbeitet, wie auch die sich einrollenden Blattfinger zeigen. Bei dem Monatsarbeitenkapitell werden diese plastischen Qualitäten des Friesmusters zu einer dynamischen Bewegung gesteigert. In der diagonal-geschwungenen Ausrichtung der Blätter erscheinen sie wie durch einen Windstoß bewegt. Bei keinem dieser Friese entsteht aufgrund der kräftigen Modulation der Blätter der monotone Eindruck einer stereotypen Reihung, sondern in der antikisierenden Ausführung der Palmettenfriese liegt in ihnen eine vitale Spannung. Ausgesprochen antikisch und mit Rücksicht auf den reichen Figurenschmuck dezent eingesetzt sind das lesbische Kymation und der Astragal am Abakus und am Kämpfer von
67 N8. Zu den charakteristischen Ornamenten dieser Werkgruppe ist zudem das Doppelaxtornament zu zählen, das innerhalb der Kreuzgangsskultpur le-
82, 20 diglich bei O25 und N11 auftritt.

Ihrem Ursprung nach sind all diese Schmuckformen antiker Natur und in abweichenden Ausführungen zahlreich in der Bauskulptur des 12. Jahrhunderts verwendet. Da sich aber in der Rezeption der antiken Ornamente lokale Varianten einzelner Motive zeigen, ist nicht allein die Existenz derartiger Ornamente, sondern vor allem ihre spezifische Ausprägung interessant und aufschlußreich. Für die plastische Ausbildung des Doppelaxtornaments konnte bereits auf die oberitalienische Darstellungstradition hingewiesen werden.[251] Als weiteres Beispiel sei hier auf die Detailform der Blattvoluten von O22 hingewiesen, die in Anlehnung an römische Kompo- *78*
sitkapitelle in den Volutenkanal eingeschrieben ist und aus der sich als Endmotiv eine Blattknospe bildet. Allein das Endmotiv im Volutenauge zeigen auch die Kapitellen N11 und W9. Diesbezüglich weisen die drei Kapitelle *20, 79*
Parallelen zu den bereits mehrfach zum Vergleich herangezogenen Kapitellen an der Südseite des Ferrareser Domes auf, die das antike Motiv *81*
ebenfalls in Form eines lappigen Dreiblatts mit kräfig formulierten Blattrippen bilden.[252] So rückt auch die antikisierende Ornamentik die Kapitellgruppe in die Nähe der Ferrareser und Veroneser Bauplastik.

Die Ergebnisse der Untersuchungen der vegetabilen Ornamentik decken sich mit den Resultaten der stilkritischen Analyse des Figurenbestands: Es handelt sich bei den Kapitellen B3, N8, N11, N23, O15, O22, O25 und W9 um eine homogene Werkgruppe, die in einer Werkstatt unter einem Meister entstand.[253] Die Kapitelle sind stilistisch gleichartig und ihr Formen- und

---

[251] Siehe Kapitel 4. 3.

[252] Für zusätzliche Vergleich sei auf die Abbildungen weiterer Kapitelle verwiesen in: Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario 1981, Hg. A. M. Romanini, Bd. 3, Ferrara 1985, 196-205.

[253] Salvini schreibt diese acht Kapitelle verschiedenen Meistern zu: N8 und B3 sieht er im Umkreis seines Maestro della Dedica, während W9 ein Werk des ROMANUS und N23 dem Maestro dei Putti zuzurechnen sei (Salvini 1962, 170, 179f., 183, 198). O15 schreibt er dem Maestro delle Aquile zu (Salvini 1962, 196). Das Kapitell der großen Atlanten (O25) und mit ihm N11 und O22 hat Salvini in die Werkgruppe des Maestro della Missione degli Apostoli, benannt nach dem Kapitell W1, eingeordnet (Salvini 1962, 156f., 167). Seiner Meinung nach entsprechen die Trägerfiguren von O25 in ihrer Plastizität und in einzelnen Details, wie Faltenbildung und Physiognomie, den Apostelfiguren (Abb. 121-124). Hierbei bezieht er sich allein auf die Nordseite des Kapitells W1. Ein kritischer Vergleich der beiden Kapitelle offenbart jedoch mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten: Zunächsteinmal differiert die Organisation der Kapitellstrukturen wesentlich. Wirken die Atlantenfiguren von O25 aufgrund ihrer enormen Plastizität wie additiv dem übrigen Dekor des Kapitells zugefügt, so bleiben die Apostelfiguren ganz dem Relief verbunden und konstituieren als breit angelegte Gewandfiguren in geschlossener Reihung die Kapitelloberfläche. Größere Unterschiede als zwischen

Motivgut weist einen einheitlichen Bezugsrahmen auf, der durch die Verwurzelung des verantwortlichen Meisters in der oberitalienischen Tradition zu erklären ist. Dieser Werkgruppe können aufgrund der spezifischen Formulie-
89, 90 rung des Blattdekors vier weitere Kapitelle, zwei korinthisierende Blattkapitelle und zwei Vogelkapitelle zugeordnet werden: O7, O9, O3 und W16.[254]

den malerischen Qualitäten der Nordseite des Apostelkapitells und der ausgesprochen kraftvollen Figurengestaltung des Atlantenkapitells, von der unterschiedlichen Kapitellkonzeption hier ganz zu schweigen, finden sich in der Monrealer Kapitellplastik fast nicht. Damit erübrigt sich der Hinweis auf die vermeintlich ähnlichen Physiognomien der Figuren, mit dem Salvini seine These zu bekräftigen sucht.

[254] Bei dem Kapitell W16 ist der Kämpfer nicht aus demselben Steinblock gearbeitet und der Blattfries weist ihn Arbeit eines anderen Steinmetzen aus.

Exkurs: Die Fassadenreliefs von San Giovanni in Venere

Der Meister des Sarkophags der Heiligen Sergius und Bacchus im Veroneser Museo Civico ist ein weiteres Mal greifbar: Die Fassadenreliefs von San Giovanni in Venere, in den Abruzzen bei Fossacesia gelegen, tragen deutlich seine Handschrift.[255]

Die hochrechteckigen Relieffelder zu beiden Seiten des Portals sind aus *91, 92*
einzelnen Marmortafeln zusammengesetzt, deren Größe entsprechend dem Ausmaß und der Anzahl der dargestellten Figuren variiert.[256] Dargestellt sind Begebenheiten aus dem Leben des Kirchenpatrons Johannes des Täufers: Es beginnt rechts unten mit der Verkündigung der Geburt an Zacharias, auf gleicher Höhe auf der linken Seite folgt dann die Verkündigung an Maria und die Heimsuchung. Darüber sind die Namensgebung auf der rechten Seite und Johannes als Prediger in der Wüste links des Portals dargestellt. Zentrale Begebenheiten der Johannesvita, wie die Taufe Christi im Jordan und die Ereignisse um die Enthauptung des Täufers, fehlen.[257] Jeweils unter- und oberhalb der Johannesszenen sind Reliefs angebracht, die thematisch nicht mit dem Zyklus in Verbindung stehen:[258] Unter der Tempelszene ist in wesentlich kleinerem Maßstab und, durch einen Akanthusfries abgesetzt, Daniel in der Löwengrube gezeigt mit Habakuk, der von einem Engel herbeigezogen wird. Als Pendant zu dieser Szene ist auf der linken Seite des Portals ein kniender Mann zwischen zwei Greifen dargestellt. Den oberen Abschluß der Relieffelder bildet links eine Tafel mit gegenständig angeordneten Pfauen, die aus einem Kantharos trinken, während auf der rechten Seite an

---

[255] Im Rahmen der Bewertungen der Portalskulptur von San Giovanni in Venere haben jüngst Poeschke und Aceto auf den Sarkophag der Heiligen Sergius und Bacchus im Veroneser Museo Civico als stilistisch eng verwandtes Werk hingewiesen (Poeschke 1998, 179f.; Aceto, F., „Magistri“ e cantieri nel „Regnum Siciliae“: L'Abruzzo e la cerchia federiciana, in: Bollettino d'Arte, 75, 1990, 15-96, 54f.).

[256] Ein formales Schema ist bezüglich der Blockgröße nicht zu erkennen. Häufig füllt eine Figur allein einen Steinblock, aber es sind auch Überschreitungen der Blockgrenzen gegeben, wie etwa bei der vielfigurigen Szene der Namensgebung oder beim Verkündigungsengel, dessen große Flügel an beiden Seiten weit über den Rand des Blocks hinausreichen.

[257] Die heutige, sekundäre Anbringung der Relieftafeln gibt nicht zu erkennen, ob ursprünglich ein umfangreicheres Bildprogramm vorgesehen war, doch legt die Unvollständigkeit des Zyklus diese Vermutung nahe.

[258] Di Nicolas Versuche, die marginalen Szenen mit dem Johanneszyklus in Verbindung zu setzen, können nicht überzeugen (Di Nicola 1996, 11f.).

gleicher Stelle eine bevölkerte Akanthusranke eingefügt ist. Durch diese Beifügungen ist die Höhe der Relieffelder auf die des Gewändes abgestimmt, so daß der Rankenfries unmittelbar in die Kapitellzone übergeht. Dieser schroffe Ornamentwechsel vom Rankenwerk zu dem der Pilasterkapitelle wird nur notdürftig durch die eingestellten Säulen überspielt.

Das Hauptportal selbst ist ein weites Rundbogenportal mit abgestuftem
93 Gewände aus weißem Marmor, der sich kräftig von den dunklen Steinquadern der Westfassade absetzt.[259] Auch die zu beiden Seiten des Portals bis auf Höhe des Türsturzes reichenden Relieftafeln sind aus weißem Marmor gearbeitet. Aber vom Material abgesehen, erscheint die Portalanlage als eine uneinheitliche Formation: Das karge Bogenfeld und die Abstufung der Archivolten harmonisieren nicht mit der Pilaster- und Säulengliederung des Gewändes, und die der Westfassade vorgeblendeten Relieftafeln sind nur unzureichend miteinander und mit der Portaleinfassung verbunden. Ohne äußeren Abschluß stehen die vier Register, die ihrerseits in der formalen Gliederung, der Wahl der Motive und Höhe der Tafeln voneinander abweichen, an den Flanken des Portals. Auch der vorgemauerte Blendbogen, der als oberer Abschluß das Portal einfaßt, kann den inhomogenen Eindruck kaum mindern.

Gegründet wurde die Benediktinerabtei San Giovanni in Venere bereits im Jahre 973 von Trasmundus II., dem Grafen von Chieti.[260] Den heutigen Bau ließ Abt Oderisius II., so die Inschrift im Inneren der Kirche über dem nördlichen Portal, seit April 1165 errichten.[261] Über den Bauverlauf ist wenig bekannt.[262] Einen Anhaltspunkt für die Datierung des Hauptportals bietet eine

---

[259] Lediglich eine der beiden Säulen, und zwar die rechte, ist aus grauem Marmor.

[260] Bellini, G. M., Notizie storiche del celebre monastero Benedettino di San Giovanni in Venere (con tre dissertazioni inedite dell'abbate Pietro Pollidoro), Lanciano 1887, 63.

[261] ANNO D ICE INCARNATIONIS M.C. SEXAGESIMO QVINTO, INDICTIONE XIII MENSE APRELIS EGO ODERISIVS DEI GRATIA SANTI IOANNIS IN VENERE ABBAS ET SANTE ROMANE SVBDIACONVS BASILICAM SACNTI (sic) IOANNIS IN VENERE CONSTRVERE ET HEDIFICARE LARGIENTE D NO CEPI.

[262] Die meisten Autoren differenzieren innerhalb dieser ersten Bauphase, in der die Kirche, eine dreischiffige Pfeilerbasilika, und weite Teile der Klosteranlage errichtet wurden, nicht. Lediglich Buschhausen sieht in der Ausführung von Lang- und Querhaus bereits Abweichungen vom ursprünglichen Bauplan (Buschhausen 1978, 344). Ein Datum ist für die Krypta der Kirche überliefert. Sie wurde im Jahre 1190 durch Luca di Pallustra aus Luciano mit Fresken und durch Giacomo di Vasto mit Skulpturen ausgestattet, so Polidoro (Bellini, 1887, 34). Eine Zusammenstellung und Analyse weiterer Bauinschriften und Quellen zur Abtei San Giovanni in Venere bietet Di Nicola. Da diese für die Rekonstruktion des Bauverlaufs nicht von Bedeu-

Stifterdarstellung im Tympanon. Der dort inschriftlich genannte Stifter Abt Rainaldus stand zwischen 1225 und 1230 dem Benediktinerkloster vor.[263]

Doch lassen sich nicht alle Teile der Portalanlage in diese Zeit datieren, wie es beispielsweise Toesca und Di Risio taten, die die Fassadenreliefs von San Giovanni in Venere als späten Reflex des weichen malerischen Stils der süditalienischen, speziell der Monrealer Skulptur werteten.[264] Welche Komponenten auf die Initiative des Abts Rainaldus zurückgehen und welche aufgrund ihres Stils schon früher entstanden sein müssen, wird kontrovers diskutiert.[265]

Meines Erachtens lassen sich weder die Johannesreliefs, noch die Pilasterkapitelle mit einer derart späten Datierung und mit dem in den 20er Jahren des 13. Jahrhunderts im süditalienischen Raum verbreiteten Stil der frühstaufischen Bauskulptur verbinden. Zudem teilen die Johannesreliefs nicht den Stil der Figuren des Tympanons: Mit deren ungelenken Proportionen, der erstarrten Haltung und der strengen Spröde der Gewandstruktur haben sie nichts gemein.[266] So sind die Fassadenreliefs in Anbetracht des *92, 93*

---

tung sind, werden sie hier nicht explizit angeführt. Diesbezüglich sei auf die Abhandlung von Di Nicola verwiesen (Di Nicola, G., San Giovanni in Venere. Storia, cronologia, letterratura, arte e bibliografia della celebre abbazia benedettina in Abruzzo, in: Rivista abruzzese, 49, 1996, 1-224.

[263] Das Tympanon trägt in der oberen Zone eine Deesis. Die Figuren im unteren Register sind derart stark zerstört, daß sie nur aufgrund der Beischriften als Sankt Benedikt, Romanus und der Stifter Abt Rainaldus zu rekonstruieren sind. In einem Fenster stand die Büste des heiligen Benedikt, die mit S BENEDIC T betitelt war. Seitlich davor befanden sich ursprünglich zwei Figuren. Von der linken Figur rührt nur noch die Beischrift S ROMANVS her, während das Figurenfragment rechts aufgrund der darüber stehenden Stifterinschrift (ABB RAINALDVS hOC OPVS FIERI FECIT) als eben dieser Abt Rainaldus zu identifizieren ist. In seiner Amtszeit zwischen 1225 und 1230 ist demnach das Portal fertiggestellt worden (Bindi, V., San Giovanni in Venere, Neapel 1882, 399f.; Bellini 1887, 36; Zecca, V., La Basilica di S. Giovanni in Venere nella storia e nell'arte, Pescara 1910, 51).

[264] Toesca 1927, 846-848. In jüngster Zeit hat sich auch Di Risio für eine Übertragung der Inschrift auf die gesamte Fassadenskulptur entschieden (Di Risio, A. B., L'abbazia di San Giovanni in Venere, Mailand 1987, 139).

[265] Bertaux 1904, 589-592; Toesca 1927, 846-848; Gavini, I. C., Storia dell'architettura in Abruzzo, Bd. I, Mailand o. J. (1927?), 407-415; Bologna F., Per una revisione dei problemi della scultura meridionale dal IX al XIII secolo, in: Sculture lignee nella Campania, Catalogo della mostra, Neapel 1950, 21-30, 27; Crichton 1954, 129f.; Jacobs 1968, 90-100; Buschhausen 1978, 343-356; Jacoby, Z., The workshop of the Temple Area in Jerusalem in the Twelfth Century: Its Origin, Evolution and Impact, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 45, 1982, 325-394, 393f.; Bologna, F., Santa Maria ad Ronzanum, in: Documenti dell'Abruzzo Teramano. I, 1: La Valle Siciliana o del Mavone, Rom 1983, 147-234, 164-172; Di Risio 1987, 132-143; Aceto 1990, 49-58; Poeschke 1998, 179f.

[266] Bezüglich des Stils der Tympanonfiguren verweist Poeschke auf die apulische Skulptur des frühen 13. Jahrhunderts (Poeschke 1998, 179.). Buschhausen hingegen bewertet den Stil als eigenständige lokale Leistung der Steinmetzen, deren Wurzeln er in der Bauplastik

uneinheitlichen Zustands der Portalanlage, die bei eingehender Betrachtung deutliche Hinweise auf verschiedene Planungsphasen und nachträgliche Veränderungen aufweist, unabhängig von dem zeitlichen Rahmen, den die Inschrift des Tympanons vorgibt, zu bewerten. Da die Johannesreliefs auch nicht mit dem vegetabilen Dekor der Bauphase um 1204 zu vereinbaren sind, wie neben den unterschiedlichen Stilqualitäten der Ornamentik auch der Bruch zwischen den Pilasterkapitellen rechts des Portals und dem seitlich anschließenden Rankenrelief zeigt, sind drei zeitlich voneinander getrennte Projekte der Gestaltung des Portals zu unterscheiden: Die Fassadenreliefs und vermutlich auch die Basiszone, die auf beiden Seiten des Portals über alle drei Abstufungen einheitlich verläuft und dabei durchgehend das gleiche Profil und Ornament zeigt, sind einem ersten Projekt, vielleicht noch unter Abt Oderisius II., zuzuschreiben. Einer deutlich späteren Stilphase gehören die Pilasterkapitelle an. Ihre Ornamentik und die Übereinstimmung des Gebälkfrieses mit dem inschriftlich auf 1204 datierten Palmettenfries des Nordportals lassen keinen Zweifel daran bestehen, daß eine zweite Bauphase am Westportal in den ersten Jahren des 13. Jahrhunderts anzusetzen ist. [267] Die Neugestaltung des Tympanons erfolgte in einer dritten

---

der Capitanata selbst sieht. Er verweist auf die Statuen und Reliefs in Foggia, Termoli, Monte Sant Angelo und Bovino. Zudem sieht er byzantinische Einflüsse, die sich nicht allein auf die Ikonographie beschränken, sondern sich auch auf den Faltenstil des Gewandes Christi ausgewirkt hätten oder bei gemmenimitierenden Schmuckelementen an Thron und Suppedaneum zutage treten würden (Buschhausen 1979, 353).

[267] Eine Unterteilung in lediglich zwei Bauphasen, wie sie Moretti und Di Risio vornehmen, die lediglich zwischen den Johannesreliefs und der Portalrahmung differenzieren, wird dem heutigen Kenntnisstand zur süditalienischen Ornamentik dieser Epoche nicht gerecht (Moretti 1971, 268-282; Di Risio 1987, 137-139). Mit Buschhausen muß man drei getrennte Kampagnien vermuten, denn der Dekor der Pilasterkapitelle ist mit der Amtszeit des Abts Rainaldus nicht zu vereinbaren. Deutliche stilistische Parallelen für die Pilasterkapitelle kann Buschhausen in der apulischen Bauskulptur zu Beginn des 13. Jahrhunderts an den Domen von Foggia und Termoli aufzeigen (Buschhausen 1978, 79f., 348). Die stilistische Nähe der Pilasterkapitelle des Portals zu der Ornamentik der beiden apulischen Dome bestätigen auch Jacobs und Acetos Untersuchungen. Doch gelangen diese beiden Autoren in der Rekonstruktion einer relativen Chronologie zu abweichenden Ergebnissen und sie datieren Foggia und Termoli ein Jahrzehnt später (Jacobs 1968; Aceto 1990). Buschhausens These, daß die Pilasterkapitelle zu Beginn des 13. Jahrhunderts enstanden, kann er mit dem Verweis auf den skulpturalen Dekor des inschriftlich datierten Nordportals bekräftigen: Auf einer Tafel, die seitlich des Portals auf Höhe der Türschwelle eingemauert ist, steht Folgendes: A D MCCIIII MAGISTER ALEXANDER HOC OPUS FECIT. Zwar hat der Magister Alexander am Nordportal größtenteils Spolienmaterial verwendet (Episcopo, S., I rilievi del S. Giovanni in Venere a Fossacesia, in: Atti del XIX Congresso di Storia dell'Architettura (L'Aquila 15-21 settembre 1975), L'Aquila, I, 1976, 57-65), doch ist der Blattfries, der die Kapitelle und die Einfassung des Türsturzes ziert, eindeutig neueren Datums und muß mit der Künstlerinschrift und damit

und letzten Bauphase unter Abt Rainaldus (1225-1230).[268] Dieser dritten und letzten Bauphase an der Westfassade sind die zwei zierlichen Säulen in der Abstufung des Gewändes zuzuschreiben, denn das Blattwerk der Knospenkapitelle verrät ihre Entstehung in staufischer Zeit.[269]

Es ist deutlich zu erkennen, daß die Johannesreliefs, nicht der ursprünglichen Konzeption entsprechend, an der Fassade zusammengefügt wurden. Die gestückelte Anbringung der kleinfigurigen Szenen und ornamentalen Elemente sowie das Fehlen wichtiger Begebenheiten der Johannesvita zeugen davon.[270] Die ungewöhnliche Anbringung der Reliefs zu beiden Seiten des Portals hat schon Toesca dazu veranlaßt, auf die Fassade von San Zeno in Verona hinzuweisen. Abgesehen von der Anordnung in horizontalen Registern seitlich des Portals spräche auch ihr lombardischer Charakter, wie er es nannte, für eine generelle Abhängigkeit.[271] Die Abhängigkeit von den Veroneser Reliefs zeigt sich trotz der zeitlichen Differenz von drei Jahrzehnten in der Anordnung der Figuren ebenso wie in ihrer weichen, malerischen Modulierung. Dabei besteht zum Stil des Guillelmus, einem Mitarbeiter des Nicolaus, dem aufgrund einer Inschrift die neutestamentlichen Reliefs links

---

der Zeit um 1204 in Verbindung gebracht werden. Ebensolche Friese, gebildet aus zackigen Palmetten mit tiefer Mittelmulde, die von spitzen, dreiteiligen Zwischenstücken umschlossen werden, finden sich in gleicher Ausführung auch am Westportal (Buschhausens 1978, 344).

[268] Die Inschrift des Tympanons, die Abt Rainaldus als Iniziator nennt, ist wohl in erster Linie auf Modifizierungen am Tympanon selbst zu beziehen: Die Deesis, deren Stil auf eine Entstehung um 1204 deutet (siehe Fn. 265), wurde in die obere Hälfte des Bogenfeldes versetzt, um Platz zu schaffen für die Reliquienfenestella. Den Blattfries, der das Tympanon heute in zwei Register unterteilt, schreibt Buschhausen der Bauphase um 1204 zu und rekonstruiert, daß dieser Fries ursprünglich als oberer Abschluß des Türsturzes konzipiert gewesen sei. Als Vergleich dafür verweist er auf das Portal des Domes von Termoli, wo ein gerader Türsturz nach oben durch einen horizontalen Blattfries begrenzt ist (Buschhausen 1978, 349-352).

[269] Buschhausen 1978, 354f. Jacobs hingegen sieht in der Umgestaltung des Tympanons 1225/30 nicht die letzten Veränderungen: Die Säulen sind seiner Meinung nach stilistisch jünger und in Abwägung zu anderen frühstaufischen Bauten in Apulien, dem Palazzo Imperiale, der Krypta und dem Querschiff der Collegiata in Foggia, erst um 1240 zu datieren (Jacobs 1968, 96f.).

[270] Auch erscheint die Anbringung der Blendbogenfriese über den bildimmanenten Architekturen der Tempel- und Verkündigungsszenen unlogisch: Sinnvoll zu rekonstruieren wären sie als Bekrönung der mehrfigurige Darstellungen, auf die sowohl die Plastizität der Bogenreihe, als auch ihre gliedernde und akzentuierende Wirkung abgestimmt ist.

[271] Seine späte Datierung der Fassade von San Giovanni in Venere um 1220/1225 bot ihm jedoch keine Möglichkeit, eine Verbindung zu den um 1138 in Verona entstandenen Reliefs herzustellen (Toesca 1927, 846-848).

des Portals zuzuschreiben sind, eine größere Nähe als zu den alttestamentlichen Szenen rechts des Portals.[272]

94, 95 Unmittelbare Vergleiche, beispielsweise zwischen dem Engel der Verkündigung an Zacharias und den Veroneser Figuren der Verkündigung an Joseph und der anschließenden Tempelszene oder zwischen den dortigen Figuren der Kreuzigung Christi mit der Gruppe um den Prediger in der Wüste, lassen stilistische Gemeinsamkeiten in der Figurenbildung erkennen: Mit nur geringem plastischen Volumen ist feste Körperlichkeit dargestellt, die umflossen wird vom lebhaften Faltenspiel dünnen Gewandes, das in geschwungenen Faltenzügen und kantig brechenden Säumen die Bewegung der Figuren unterstreicht und so den kompakten Figurenstil mit malerischen Akzenten in der Oberflächenstrukturierung auflockert. Auch greifen die Reliefs der Fassade von San Giovanni in Venere auf dieselben Darstellungsrezepte und Figurentypen bei der Formulierung einzelner Haltungen und Gewandmotive zurück, die auch der Meister Guillelmus bei seinen Reliefs an San Zeno zeigt. Die feierliche und dichte Atmosphäre, die über die verhaltenen Gesten und konzentrierten Blicke der Figuren beiderorts erzeugt wird, ist ebenfalls durchaus vergleichbar.

Die stilistischen Parallelen erstrecken sich zudem auf den marginalen Bereich der Ornamente, die als Rahmendekor zwischen den figürlichen Darstellungen eingefügt sind. Auswahl und Ausführung der vegetabilen Motive korrespondieren: Sei es die Formulierung der Akanthusstaude, aus der in Verona die vertikalen Ranken erwachsen, die des Palmettenfrieses mit Zwischenstücken, deren untere Blattlappen sich wölben, oder die der Einzelmotive der unterschiedlichen Blüten und Blattknospen: All diese Dekorationen, sogar die gerahmten Tiermotive, finden sich in verblüffend ähnlicher Ausführung auch an der Fassade der abruzzesischen Kirche. So kann die gesamte Ornamentik der Fassadenreliefs von San Giovanni in Venere aus dem Repertoire des Guillelmus abgeleitet werden. Die zeitliche Differenz der Arbeiten wie auch die deutlichen Modifizierungen im Figurenstil, die sich vorallem in der Zunahme der Plastizität äußern, sprechen jedoch gegen eine

[272] Mehrfach wurden Argumente gegen die Einbeziehung der Fassadenreliefs in die durch

Zuschreibung unmittelbar an einen der Meister, die an der Fassade von San Zeno mitarbeiteten.

Den Brückenschlag zu der Skulptur von San Zeno und den entsprechenden oberitalienischen Traditionen schaffte Bologna, der, den Gedanken Toescas aufnehmend, die spätere Veroneser Skulptur in die Diskussion einbezog.[273] Sein Hinweis auf den Sarkophag der Heiligen Sergius und Bacchus im Museo Civico in Verona hat sich als aufschlußreich für die Beurteilung des Stils und die Datierung der Johannesreliefs erwiesen.[274] Wie für die Monrealer Skulptur gelingt auch hier mit dem Hinweis auf den Sarkophag der Lückenschluß zur älteren Veroneser Tradition. Er bestätigt, daß der Einfluß der Nicolaustradition bis weit in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts hineinreicht und in dem leicht gewandelten Stil des Meisters des Sarkophags nachwirkt.

Die Sarkophagreliefs zeigen dieselbe Verbindung eines enorm plastischen *68*
Stils mit malerischen Akzenten, die auch die Fassadenreliefs von San Giovanni in Venere prägen: Strukturierende oder schmückende Elemente sind nur zurückhaltend beigefügt. Das Augenmerk ist ganz auf die Modellierung der Figuren gerichtet: Wie auch bei den Sarkophagszenen dient dem Johanneszyklus eine horizontale Konsole dazu, den plastisch stark ausgearbeiteten Figuren ein festes Standmotiv und damit verbunden eine scheinbar ponderierte Haltung zu ermöglichen. Auf einer gemeinsamen Darstellungstradition basiert die Bildung der Figuren als kompakte und doch bewegliche Körper, deren Massigkeit durch das freie Linienspiel der Gewänder gemildert wird. Zu dieser Tradition gehört auch das Bemühen um naturgemäße Wiedergabe, das sich in der organischen Entwicklung der Körperhaltungen wie auch in der summarischen Wiedergabe anatomischer Details, wie beispielsweise der Hervorhebung der Wadenmuskulatur oder der Sehnen auf den nackten Fußrücken, äußert. Die stilistische Verwandschaft tritt zudem in den Physiognomien und Haartrachten der Figuren deutlich zutage: Die Gesichter von Zacharias und Johannes dem Täufers gleichen denjeni-

---

die Inschrift übermittelte Bauphase am Portal 1138 angeführt (siehe Kapitel 7. 2).

[273] Bologna 1950, 21-30, 27; - 1983, 169f.

gen der beiden Heiligen oder des Kaisers Maximinus Daia hinsichtlich ihrer markanten Züge. Die Verwandtschaft der Reliefs äußert sich darüber hinaus in der Gestik der Figuren und der erzählerischen Spannung, die mit ihrer Hilfe erzeugt wird. Gerade bei solchen Szenen, in denen nur wenig Handlung geschildert ist, wird durch berede Gesten und abrupte Kopfwendungen innerhalb der Figurengruppen eine Lebendigkeit erreicht, die ihrerseits zum Träger der Erzählung wird, so zu sehen bei der Figurengruppe um Kaiser Maximinus Daia am Tempel und der Szene der Namensgebung. Beidemal sind komplexe Gruppierungen eng beieinanderstehender Personen gezeigt. Doch während bei der Sarkophagszene der verschworene Zusammenhalt der Soldaten gegenüber den Abtrünnigen dargestellt ist, wird bei der monumental angelegten Szene der Namensgebung auf die prononcierte Charakterisierung der Handlungsträger Wert gelegt. Während die hintere Figur der Gruppe um Maximinus Daia noch leicht in die Höhe gestaffelt wurde, ist bei den Fassadenreliefs in Venere ein isokephales Kompositionsprinzip durchgehalten. In der Art und Weise, wie beide Male durch die Stellung der Figuren zueinander die Illusion von Räumlichkeit und Tiefe geschaffen wird, zeigt sich derselbe durch das Studium römisch-antiker Reliefs geprägte Stilcharakter.[275]

Die aus dem Stilvergleich der Reliefs resultierende These, daß in San Giovanni in Venere auch der Künstler tätig war, der um 1170 im Auftrag des Abts Bonifazius für San Silvestro in Nogara den Reliquienschrein fertigte, konnte Poeschke mit dem Hinweis bekräftigen, daß sich die stilistischen
96, 97 Gemeinsamkeiten auch auf Detailformen erstrecken.[276] Das Motiv der Bogenschützen, das am Sarkophag der Heiligen Sergius und Bacchus auf dem Sarkophagdeckel erscheint, ist bei den Fassadenreliefs in eine Akanthusranke eingefügt. Deutlich zeigt sich, daß die Parallelen weit über das Motiv hinausreichen: Es sind dieselben agilen Figuren. Sogar die Bildung der Akanthusstaude erfolgt in paralleler Weise mit kräftigem Blattwerk, dessen

[274] In jüngerer Zeit wurde dieser Vergleich von Aceto und Poeschke aufgegriffen (Aceto 1990, 54f.; Poeschke 1998, 179f.).
[275] Als Beispiel hierfür sei auf die Reliefs des Trajansbogen in Benevent verwiesen, bei denen ebensolche raumbildenden Qualitäten vorhanden sind.
[276] Poeschke 1998, 179f.

Bildung nicht einem monotonen Schema, sondern dem vitalen Schwung eines jeden Blattes folgt. Am deutlichsten zeigt sich die stilistische Nähe an den Basisblättern, deren karnöse Bildung mit ausgebuchteten Blattfingern und den stark vortretenden, durch Parallelfurchen definierten Blattrippen identisch ist.

Die Mitarbeit des Meisters des Sarkophags an den Fassadenreliefs von San Giovanni in Venere erklärt die zahlreichen Anklänge an die Fassadenskulptur von San Zeno in Verona: Fassadengestalt und Figurenstil der Nicolauswerkstatt wurden hier von dem Sarkophagmeister und dessen Mitarbeitern mit einigem zeitlichen Abstand zu den oberitalienischen Werken rezipiert.

Die Veränderungen, welche die Johannesreliefs im Vergleich mit denen des Sarkophags aufweisen, bestehen hauptsächlich in der Streckung der Proportionen der Figuren und einer differenzierteren Oberflächenstrukturierung. Sie sind in erster Linie für den „verfeinerten“ Duktus, die malerischen Qualitäten der Figuren verantwortlich. Diese Veränderungen rühren jedoch überwiegend von dem größeren Format und der prominenteren Plazierung der Fassadenreliefs her. Fremde Stileinflüsse oder eine weitere zeitliche Entfernung von dem Stil der Sarkophagreliefs, die bei der Datierung der Fassadereliefs berücksichtigt werden müßten, lassen sich nicht feststellen. Angesichts der Baugeschichte der Kirche San Giovanni in Venere und der zuvor erörterten Stilqualitäten der Portalskulptur spricht nichts dagegen, die Johannesreliefs in Anschluß an die Fertigstellung des Veroneser Sarkophags Anfang der siebziger Jahre zu datieren.[277]

---

[277] Aceto hat im Vergleich des Sarkophags der Heiligen Sergius und Bacchus mit den Johannesreliefs deren Nachzeitigkeit aufgrund ihrer verfeinerten malerischen Qualitäten vorgeschlagen. Aceto erklärt die Reifung des Stils des Veroneser Meisters mit der Aufnahme provençalischer Elemente. Sie seien in der gewandten Erzählweise und der Fähigkeit zur Bildung komplexer Szenen zu erkennen (Aceto 1990, 55). Doch eine einfühlsame Erzählweise und komplex inszenierte Situationen weist auch der Sarkophag auf, wie die oben durchgeführte Analyse aufzeigen konnte. Es handelt sich hierbei also nicht um Fähigkeiten, die erst zwischenzeitlich von dem Veroneser Steinmetzen erworben wurden. Die entscheidenden Qualitäten, die den Sarkophag und die Fassadenreliefs gleichermaßen prägen, sind nicht durch provençalische Einflüsse zu erklären, sondern in der Auseinandersetzung mit antiken Reliefs angeeignet. Dies konnte für den Sarkophag nachgewiesen werden und trifft in gleicher Weise für die Johannesreliefs zu, wie beispielsweise ein Vergleich zwischen der Szene der Namensgebung und den großen Reliefs des Trajansbogens in Benevent hinsichtlich der Figurenanordnung und Raumkonzeption deutlich macht. Noch andere Regionen

So bilden die Fassadenreliefs von San Giovanni in Venere zusätzlich zu dem Veroneser Sarkophag wichtige Zeugnisse eines Meister beziehungsweise einer Werkstatt, die, in der Tradition des Nicolaus von Ferrara stehend, auch im süditalienischen Raum, nicht zuletzt im Monrealer Kreuzgang, tätig war.

Der weiche, malerische Stil der Johannesreliefs und seine Abhängigkeit von oberitalienischen Werken ist zudem für die Beurteilung der Monrealer Skulptur relevant, da auch einige Kapitelle des Kreuzgangs diese Züge tragen.[278] Angesichts der Fassadenskulptur von San Giovanni in Venere drängt sich die These auf, daß der Wirkungskreis des „Veroneser Meisters" nicht auf die zuvor aufgezeigte Kapitellgruppe mit dem Monatsarbeitenkapitell B3 und dem Lazaruskapitell N8 beschränkt blieb, sondern daß ihm die weichen, malerischen Tendenzen innerhalb der Monrealer Kapitellplastik ebenso zuzuschreiben sind wie die ins Kapriziöse gesteigerten antikisierenden Werke.

---

waren bezüglich des Stils der Fassadenreliefs in Betracht gezogen worden: Moretti hat neben der älteren lombardischen Bildhauertradition auf apulische Elemente und auf San Ciriaco in Ancona und Santa Studenitza (Serbien) hingewiesen (Moretti 1971, 268-282). Kaum nachzuvollziehen ist hingegen der Ansatz Gavinis, der ausgehend von architektonischen Untersuchungen der Abtei in deren Architektur und Skulptur burgundische Einflüsse zu erkennen meinte (Gavini (1927/28), 293-305). Di Risio sieht in erster Linie provençalische Stilelemente, wohl in Anlehnung an die Äußerung Acetos und unter Einfluß von Salvini, der weite Teile der süditalienischen Skulptur aus der Provençe erklärt (Di Risio 1987, 37-39).

[278] Siehe Kapitel 7. 2.

7 Die Tendenzen innerhalb der oberitalienischen Werkstatt

Der Einfluß der norditalienischen Skulptur ist nicht auf die Kapitelle, deren Ornamentik ganz deutlich ihre Verbundenheit mit dieser Bildhauertradition zeigt, begrenzt. Der überwiegende Teil der Monrealer Skulptur steht den Kapitellen des Veroneser Meisters nahe.[279] Der Grad der Verbindung ist nicht immer leicht zu beurteilen. Ein Teil der antikisierenden Blattkapitelle ist direkt seiner Werkstatt zuzuschreiben. Andere Kapitelle des Kreuzgangs schließen sich der formalen Kapitellorganisation und Motivik von N23 an, ohne jedoch an dessen Qualität heranzureichen.[280] Einige höchst originelle Exemplare können wiederum aufgrund charakteristischer Züge zu verschiedenen, stilistisch homogenen Untergruppen zusammengezogen und dem unmittelbaren Umkreis des Veroneser Meisters, seiner Werkstatt, zugeschrieben werden. Bei ihnen äußert sich die Deszendenz von norditalienischen Traditionen nur latent, denn sie reagieren mit diversen Modifizierungen des Stils auf kulturelle Strömungen, die in Sizilien im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts am normannischen Hof vorherrschten. Diese verschiedenartigen Tendenzen gilt es im Folgenden herauszuarbeiten.

7. 1 Die antikisierenden Kapitelle

Die Übernahme römisch-antiken Formen- und Motivguts prägt entscheidend den Charakter der Monrealer Bauornamentik. Hier seien zunächst zwei Kapitelle angesprochen, die Beispiel geben für die dabei erreichte handwerkliche Perfektion und stilistische Raffinesse im Atelier des Veroneser Meisters.

7. 1. 1 Das Verkündigungskapitell W6 und das Eustachiuskapitell S24

Das sechste Kapitell im Westflügel des Kreuzgangs (W6) trägt eine Verkündigungsgruppe sowie vier Prophetenfiguren.[281] Sein Aufbau zeigt die im *98, 99*

[279] Für den Meister des Sarkophags der heiligen Sergius und Bacchus und der zuvor ausgegliederten Monrealer Kapitelle wird im Folgenden der Notnamen „Veroneser Meister“ verwendet, ohne mit dieser Bezeichnung seine Herkunft aus dieser Stadt implizieren zu wollen.
[280] Dies sind N3, N7, N20, N22, W4, W15 und in primitiverer Sprache N12 und W13.
[281] Das Thema der Verkündigung ist innerhalb der Kreuzgangsskulptur zweimal bearbeitet worden: Ebenfalls eine Verkündigungsgruppe zeigt das Kapitell O1. Diese Dopplung ist ein

Monrealer Kreuzgang bevorzugte Verbindung des Vokabulars eines antikisierenden Blattkapitells mit stehenden Figuren auf den Kranzblättern und kauernden Tiermotiven auf den Hochblättern.[282] Auf der Nordseite des Kapitells sind der Erzengel Gabriel und Maria gezeigt, zwischen die überraschenderweise ein Kentaur eingefügt ist.[283] Auf den übrigen drei Kapitellseiten sind die sogenannten vier großen Propheten, welche die Ankunft des Messias voraussagten, dargestellt und durch Inschriften neben ihren nimbierten Köpfen identifiziert.[284] Der Kämpfer ist mit Weinranken überzogen, die in vor dem Abakus stehenden Vasen ihr Ursprungsmotiv haben. Der Dekoration des Doppelkapitells liegt eine einfache, aber ausgewogene Struktur zugrunde, welche zunächst einmal die tektonischen Komponenten, Kalathos, Abakus und Kämpfer, hervorhebt und jeweils mit unterschiedlichem Dekor besetzt. In diesem additiven Gefüge haben die einzelnen vegetabilen und figürlichen Elemente ihren klar definierten Bereich. Gerade die stehenden Figuren, die sich als eigenständiges plastisches Volumen durch Hinterschneidungen und partielle freiplastische Ausarbeitung deutlich vom glatten Reliefgrund lösen, kommen so trotz ihrer geringen Größe zur Wirkung.

Hinweis auf das Fehlen einer Direktive oder Absprache bezüglich der darzustellenden Motive.

[282] Die Tiermotive, die sich ursprünglich auf den Hochblättern an den Eckpositionen befanden, haben sich mit Ausnahme eines Rumpfes an der Nordostecke und des Kentauren der Nordseite nicht erhalten. Die Tierfiguren der Ecken scheinen bewußt entfernt worden zu sein, während die Beschädigungen der Reliefoberfläche eine Folge der Witterungseinflüsse ist. Auch fehlen bei drei der Prophetenfiguren die Beine, die freiplastisch gearbeitet waren, wie die glatte Oberfläche des Kalathos an den betreffenden Stellen erkennen läßt.

[283] Paeseler hat sich zurecht angesichts der Vielzahl der bedeutungsfreien, antikischen Kleinbildmotive der Monrealer Bauskulptur dagegen ausgesprochen, zwischen dem Kentauren und der Verkündigungsszene einen Sinnbezug herstellen zu wollen und das antikische Motiv als Allegorie auf die zwei Naturen Christi zu interpretieren (Paeseler 1971, 53). Gegen eine theologisch überhöhte Deutung spricht auch das Pendant des Kentauren auf der anderen Kapitellseite, ein Esel, von dem heute lediglich der Kopf erhalten ist. Diesem wenden sich interessiert zwei Hunde zu, die auf dem Rand des Kalathos stehen. Das Tiermotiv ist bar einer tieferen symbolischen Bedeutung dem marginalen Dekor zuzurechnen.

[284] Auf der Ostseite des Kapitells steht Jesaja (YSA IAS) mit dem Spruchband: ECCE VIR GO C CIPI ET ET PARIET. Die beiden Figuren auf der Südseite des Kapitells sind als SGE REMIAS und DA NIEL betitelt. Jeremia hält die Worte ECCE IN QUID DEUS NO TER, während die andere Inschrift nicht mehr lesbar ist. Auf der Westseite folgt König David (DAVID REX). Auch sein Spruchband ist heute nicht mehr zu entziffern. Sheppard diskutiert angesichts der in Süditalien ungewöhnlichen Darstellung von Propheten, ob das Motiv direkt aus der französischen Kunst übernommen wurde oder ob es über die lombardische Kunst vermittelt nach Sizilien gelangte. Letzteres erachtet er angesichts anderer ikonographischer Verbindungen zu dieser Region als für wahrscheinlicher (Sheppard 1949 (Iconography), 168f.).

Schon aufgrund der ähnlichen Gestaltung von Abakus und Kämpfer ist mit *100* dem Kapitell W6 in der Literatur zurecht das Kapitell S24 in Zusammenhang gesetzt worden.[285] Das Kapitell S24 trägt als Kämpferornament ebenfalls aus Vasen entwachsende Weinranken, die sich als Wellenranken ausbreiten und durch die Zufügung possierlicher Motive seitlich der Vasen vor dem Abakus angereichert sind. Der formale Aufbau des Kapitells variiert den im Kreuzgang üblichen Typus des korinthisierenden Blattkapitells mit figürlichen Elementen: Hier ist das gestufte Schema, welches sonst die alternierende Höhe der Akanthusblätter vorgibt, durch die Zufügung einer dritten Blattreihe sowie durch die geschmeidige Darstellung der Blätter, die sich, wie vom Wind verweht, an ihren Blattspitzen seitlich neigen, abgewandelt und die figürlichen Motive sind alle auf gleichem Niveau postiert. Die Sequenz der Nordseite des Kapitells stellt die Bekehrung des heiligen Eustachius dar, dem auf der Jagd Christus im Geweih eines Hirsches erscheint. Die stolze Gestalt des Hirsches ist an zentraler Stelle zwischen den beiden Kapitellkelchen, wo die Bewegung der Blätter gipfelt, auf dem zweiten Blattkranz plaziert. Eustachius ist links davon, unter der Ecke des Abakus, positioniert.[286] Die jugendlich-bartlose Figur rechts von dem Hirsch, die eine Lanze in das Maul eines Drachens stößt, der sich unter ihrem Pferd windet, ist zurecht als heiliger Georg gedeutet worden.[287] Auf der Ostseite des Kapitells sind vier *14* Kämpfende gezeigt, die, mit Schwertern und Lanzen bewaffnet, im gestreckten Galopp aufeinander zureiten.[288] Figuren und Pferde sowie Waffen und Zaumzeug sind trotz ihrer miniaturhaften Größe präzise ausgearbeitet. Zugleich besitzen die Figuren eine enorme Dynamik, die durch den verwehten Akanthus, der sie umgibt, verstärkt wird.

Unabhängig von dieser figürlichen Zone entwickelt sich darüber der Dekor des Abakus und Kämpfers. Dort stehen Vasen auf dem Kapitellkelch vor dem profilierten Abakus, aus denen Weinranken entwachsen, die den Kämpfer überziehen. Der Abakus ist derart konvex geformt, daß neben den

---

[285] Salvini 1962, 184; Cochetti Pratesi 1968, 178; Gandolfo 1989, 165.
[286] Deutung dieser Szene nach Salvini 1962, 131.
[287] Gandolfo 1989, 165.

Vasen noch Raum für verschiedene Tiermotive, Rehe und Vögel, bleibt. Der lebhafte Charakter, der den unteren Teil des Kapitells prägt, setzt sich auch in diesem Ornament fort: Der Wein ist zwar als Wellenranke gebildet, aber da ihre Triebe und Blätter dem natürlichen, unregelmäßigem Wuchs des Weins nachempfunden sind und in ihrer plastischen Ausarbeitung starke Licht-Schatten-Kontraste evozieren, entsteht keine schematische Abfolge im Sinne eines regelmäßigen Musters. Vereinheitlicht wird der Dekor des Kapitells dadurch, daß das Rankenmotiv des Kämpfers im floralen Schmuck des Kalathos aufgegriffen wird. Hier sind es die Triebe der Akanthusranken, die aus Rankenstengeln seitlich der Figuren erwachsen und sich unterhalb der Kalathoslippe einrollen. Darin zeigt sich unter anderem die durchdachte Konzeption, die der Abwandlung des im Kreuzgang üblichen korinthisierenden Kapitellschemas hier zugrunde liegt. Bemerkenswert ist zugleich die Brillanz der technischen Ausführung der kleinteiligen und ausgesprochen filigranen Arbeit: So sind die verwehten Akanthusblätter zart ausgeführt und auch das Kämpferornament ist in weiten Teilen à jour gearbeitet. Zudem spiegelt sich das hohe künstlerische Niveau dieser Arbeit in der Komposition und den Reiterfiguren.

Die Verbindung dieser beiden originellen Werke W6 und S24 zu den Arbeiten des Veroneser Meisters ist trotz ihres filigranen Charakters nicht zu verkennen: Übereinstimmungen mit den Kapitellen B3 oder N23 bestehen in der anschaulichen Schilderung und der Darstellungsweise der bewegten oder angespannt verharrenden Figuren. Die Kapitelle S24 und N23 zeigen zudem nicht nur Motive aus demselben Themenkreis, sondern das Kämpferornament von S24 und W6 hat in der schlichteren Version der Weinranken
77, 99 von N23 eine Vorlage. Bei dieser Gegenüberstellung werden die Übereinstimmungen in der Gesamtkonzeption wie auch in den Details der Figurenbildung überdeutlich. So ist der Akzent ganz auf das körperliche Volumen der Figuren gelegt als selbständiges Motiv, das frei auf dem Kranzblatt steht. Ihre plastischen Qualitäten werden vor der glatten Fläche des Kalathos

[288] Für diese beiden Zweikämpfe liegt bislang keine gesicherte Deutung vor. Man könnte bei einer der Figuren an Achatius als dritten ritterlichen Heiligen denken, doch ist diese Deutung in der Darstellung nicht eindeutig belegbar.

durch die schräge Anordnung der Figur, die Hinterschneidung ihrer Kontur und partielle freiplastische Ausarbeitungen, zum Beispiel an Ellenbogen und Beinen, erzielt. Daß es sich hierbei nicht nur um konzeptionelle Aspekte handelt, wird im Vergleich auch mit anderen Figuren dieser Kapitellgruppe *58 - 60* deutlich: bei Detailformen, wie dem Faltenmotiv des am erhobenen Arm in *77, 78* die Ellenbeuge gerutschten Ärmels, oder den Trichterfalten entlang der Beine. Der Stil dieser beiden Kapitelle verdankt sich demzufolge in den wesentlichen konzeptionellen und motivischen Aspekten denselben Traditionen, denen auch der Veroneser Meister verpflichtet ist. Zugleich ist nicht zu verkennen, daß sich gegenüber den Werken der zuvor erarbeiteten Gruppe die ästhetischen Ideale verändert haben und ins Preziöse gesteigert sind: im Verhältnis der Figuren zu den üppigeren pflanzlichen Ornamenten sowie im Figurenstil selbst, den Proportionen und der Kleinteiligkeit der Darstellung. Diesbezüglich bieten sich zwei Erklärungsmöglichkeiten an: Entweder traut man derartige Veränderungen dem Veroneser Meister selbst zu, was in Hinblick auf die technische Perfektion dieser Kapitelle durchaus sinnvoll erscheint, oder man deutet W6 und S24 als Werke eines Mitarbeiters und erklärt so die stilistischen Differenzen sowie den Wandel der Ausdrucksqualitäten.[289] Wichtiger jedoch als die Händescheidung an sich ist hier die Erkenntnis, daß diese edlen, antikischen Kapitelle mit den minuziös ausgearbeiteten Ornamenten aus dem Umkreis des Veroneser Meisters hervorgegangen sind.

7. 1. 2 Zur Antikenrezeption im Umkreis des Veroneser Meisters

Der Umgang mit antikem Formen- und Motivgut erfolgt im Monrealer Kreuzgang auf sehr unterschiedliche Weise. Der Stil von W6 und S24 stellt nur eine, bereits sehr ausgereifte Variante dar. An den reliefierten Säulenschäften läßt sich am Beispiel der Weinranken nachvollziehen, wie die Steinmetzen sich antikes Vokabular und dessen Formengrammatik zu eigen machten und auf ihre Skulptur übertrugen.

---

[289] Siehe Kapitel 7. 7. 2.

16 Zwei der vier Säulenschäfte der Nordostecke beispielsweise sind von dichtem Weinlaub überzogen.[290] In der plastischen Ausarbeitung der Ranke, durch den Kontrast zwischen den stark verschatteten Partien und dem erhabenen Rankenwerk, ist die Oberfläche des Säulenschafts nahezu aufgelöst. Sowohl das Schema, nachdem sich die Ranke entwickelt, als auch deren Bildung, die vitale, kraftvolle Entfaltung der Seitensprößlinge und des Weinlaubs, verweisen auf (spät-) antike Reliefs.[291] Doch im Gegensatz zu der antikisierenden Gestaltung der vegetabilen Elemente, hält der Künstler bei den figürlichen Motiven an seinen Gewohnheiten fest. So tummeln sich in den Weinranken keine Putti, sondern bekleidete Figuren bei der Weinlese oder Jagd. Es sind dieselben Jagdszenen und Figuren, die wir von N23 und dem Sarkophagdeckel kennen. Diese Figuren wie auch die Formulierung des Weinlaubs, reihen die Säulenschäfte in den Umkreis des Veroneser Ateliers ein und zeigen in der Verbindung von unantiken Figuren mit höchst antikischen Blattwerk dieselbe Souveränität in der Kombination antiker Formengrammatik mit eigenen Motiven wie die Kapitelle S24 und W6. Auffällig ist in dieser Kapitellgruppe auch die häufige Verwendung von Weinranken, bei der die Freude an der kraftvollen Formulierung des Weinlaubs durchscheint und in der unterschiedlichen Verwendung dieses Motivs zugleich den Eindruck der Erprobung seiner unterschiedlichen Verwendungsmöglichkeiten erweckt.

101 Diesbezüglich sei noch auf den kreativen Umgang mit dem Thema der Weinlese am Kapitell S11 hingewiesen. Hier ist das gesamte Kapitell vom Wein überzogen und das Rankenschema zugunsten des knorrig gewundenen Wuchses der Rebstöcke aufgegeben. Sie entwachsen dem Akanthuskranzblatt, überziehen beide Kapitellkelche und reichen mit ihren Trieben bis

---

[290] Jeweils zwei der vier Säulenschäfte tragen identischen Dekor. Wie ein Blick auf das zarte Ornament der anderen beiden Säulenschäfte der Nordostecke zeigt, wurden die Säulenschäfte paarweise von verschiedenen Künstlern gefertigt.

[291] Belebte Weinranken wurden als Flächenornament an Säulen oder Pilastern verwendet oder motivisch eingebunden in die Szenen sogenannter Hirtensarkophage. Als Beispiel für derartige römische Reliefs sei auf einen Pilaster im Lateranmuseum in Rom und einen Bukolik-Sarkophag, den Drei-Hirten-Sarkophag, der Vatikanischen Museen verwiesen. Abbildungen bei Deichmann, F. W. (Hg.), Repertorium der christlichen Sarkophage (Deutsches Archäologisches Institut), Bd. 2: Rom und Ostia, Wiesbaden 1967, Tafel 10; Hamann-Mac Lean 1949-1950, Abb. 94.

zum Kämpfer hinauf, wo das Motiv wellenförmig ausläuft. Miteinbezogen in die spielerische Verschleierung der Kapitellstruktur sind die figürlichen Elemente, deren Positionierung sich nach dem Wuchs des Weins richtet. Diese originelle, höchst unantike Komposition weist einen experimentellen und zugleich ungezwungenen Charakter auf. Die Anordnung der Figuren ist verspielt: Während eine als Rückenfigur auf dem Weinstock sitzend dargestellt ist, sind andere, an den Ecken des Kapitells, in der Manier von Rankenkletterern mit den Reben verwoben. In ihrer forschen und ungezwungenen Bewegtheit besteht ein Konnex zu den figürlichen Darstellungen der zuvor besprochenen Kapitellgruppe.[292]

Ganz andere Absichten stecken hinter der Gestaltung zweier Kapitelle aus *5, 102*
dem stilistischen Umkreis von S24 und W6: Bei den Kapitellen S2 und W19 ist das Augenmerk auf die Kelchgestalt an sich gerichtet, an der eine ausgewogene Komposition von Blattwerk, Ranken und figürlichen Motiven gesucht ist. Letztere sind daher von zurückhaltender Natur und geringer Größe unauffällig auf dem Hochblatt plaziert.[293] Dort nehmen sie, ohne motivisch in die tektonische Struktur des Kapitells eingebunden zu sein, den Raum der Voluten ein. Den freien Raum in der Mitte des Kalathos füllen pflanzliche Ornamente. Gerade bei S2 zeigt sich obgleich der handwerklichen Perfektion deutlich, beispielsweise in der ajourierenden Ausarbeitung der Blattranken,

---

[292] Die Figur mit Korb auf der Südseite des Kapitells, die ihrerseits auf einer anderen kauernden Figur steht, oder die Weinpflücker der beiden Längsseiten stehen denen des Monatsarbeitenkapitells (B3) nahe. Interessant positioniert ist auch die linke Figur auf der Westseite des Kapitells: Sie sitzt rittlings auf einem breiten Rebstock und greift mit den Armen in eine Ranke hoch über ihrem Kopf. Zugleich schaut sie nach rechts über ihre Schulter zu einem Hund, der sich in ihrer unmittelbaren Nähe an den Trauben labt. Die Unmittelbarkeit dieser Darstellung und die Ungezwungenheit, mit der diese komplexe Pose dargestellt ist, sprechen für die Zuschreibung dieses Kapitells in den Umkreis des Veroneser Meisters. Auch in einzelnen Details äußert sich die Verbindung: So korrespondieren Profil und Haartracht dieser sitzenden Figur beispielsweise mit dem der trauernden Frau des Lazaruskapitells (N8) und die Bildung des Weinlaubs erfolgt auf gleiche Weise wie bei N23. Diese Analyse, die prinzipielle und motivische Ähnlichkeiten im Figurenstil, zugleich aber auch die deutlichen Unbeholfenheiten dabei offenbart, legt die Schlußfolgerung nahe, daß das Kapitell von einem Steinmetz ausgeführt wurde, der dem Umkreis des Veroneser Meisters zuzurechnen ist. Biagi hat seinerzeit das Kapitell intuitiv mit der im weitesten Sinn zutreffenden Bildhauertradition verbunden: Die ungestüme Art und Weise, mit der die Figuren des Monrealer Kapitells ihre Arbeiten verrichten, ließ ihn an die Monatsarbeiten von San Zeno in Verona, speziell an den September dort, denken (Biagi 1932, 471f.).

[293] Neben S2 und W19 zeigen im Monrealer Kreuzgang diese in Salerno bevorzugte Aufteilung auch die stark antikisierenden Kapitelle S24, S22 und S12. Bei letztgenanntem ist der

eine Unsicherheit im Nebeneinander von antikischen Formenvokabular und figürlichen Motiven, die deutlich zu sehen ist bei den kleinen Voluten, die hinter den Köpfen der Kalathoslippe entspringen. Eventuell handelt es sich bei diesem Kapitell um ein früheres Exemplar des Meisters, der auch S24 und W6 fertigte.

7. 1. 3 Das sogenannte Mithraskapitell S22

103 - 106 Bei dem Kapitell S22 zeigt der Dekor des Kalathos und die Ornamentierung des Abakus und Kämpfers ein umfangreiches und sorgfältig ausgearbeitetes Repertoire klassischer Motive. Hier finden sechs komplexe Figurengruppen auf dem Hochblatt Platz. Diese sind nahezu freiplastisch ausgearbeitet worden und in Folge dessen zur Hälfte verloren gegangen.[294] Erhalten hat sich die viel beachtete Darstellung des Stieropfers auf der Ostseite des Kapitells sowie rechts anschließend ein Seepferdchen, das von einem Putto geritten wird. An der Nordwestecke des Kapitells sitzt eine Fischfrau, die eine nackte männliche Figur trägt.[295] Von christlich-theologischen Deutungsversuchen dieses Ensembles ist Abstand zu nehmen.[296] Vielleicht reizte den Künstler der Reichtum der antiken Bilderwelt. Ausschlaggebend für die Übertragung der Motive auf das Kapitell war jedoch der Schönheitswert des Dargestellten, die Ästhetik der nackten Körper, wie die kleinen Figuren der

figürliche Dekor jedoch vollständig verloren. Zudem findet sich diese Aufteilung auch bei drei Kapitellen zweifelhafter Qualität, bei S20, S25 und W2.

[294] Geblieben ist auf der Westseite ein Kopf und eine erhobene rechte Hand, die einen Dolch führt. Die andere Hand kann nicht, wie Krönig es getan hat, derselben Figur zugeschrieben werden, da die Stellung des Handgelenks nicht mit den Resten des Unterarms zu verbinden ist. Diese zweite Hand, die eine Keule schwingt, gehört demnach zu der Figur eines Kontrahenten (Krönig 1965, 71-73).

[295] Der rückwärts gewandte Körper des Mannes, der nur durch den kräftigen Griff am Oberarm zurückgehalten scheint, läßt vermuten, daß das Seewesen hier einer Darstellung der Skylla oder Charybdis entnommen ist. Charakteristische Beigaben, wie etwa die Hunde der Skylla, fehlen jedoch.

[296] Das Motiv ist vermutlich nicht bewußt als Mithrasdarstellung kopiert worden. So trägt auch der Schlächter weder eine phrygische Mütze noch den hineingedeuteten Turban (Paeseler 1971, 52). Eine christliche Interpretation, wie sie Panofsky versucht hat, indem er die Darstellung Mithras und seines Tieropfers als Typus des christlichen Meßopfers verstanden wissen wollte, ist abzulehnen, da sie weder mit den mythischen Wasserwesen der übrigen Figurengruppen dieses Kapitells konform geht, noch sich Parallelen derartiger theologischer Konstrukte und Umdeutungen antiker Motive in der Kreuzgangsskulptur finden (Panofsky, E., Renaissance and Renascenes in Western Art, Stockholm 1960, 96-100). Als weiteres Gegenargument hat Krönig darauf hingewiesen, daß eben diese Szene des Stierschlächters an einem der skulptierten Säulenschäfte als kleinformatiges Motiv wiederholt wird (Krönig 1965, 72f.).

beiden lagernden Flußgötter, die auf der Westseite des Kapitells anstelle der Abakusblüten eingefügt sind, verdeutlichen.[297] Der Dekor dieses Kapitells, hier sei noch auf den kleinen Adler und die Porträtbüste am Abakus der anderen Kapitellseite hingewiesen, ist eine extravagante Zusammenstellung antiker Komponenten.[298] Die drallen Körper der nackten Figuren zeugen in der Zwanglosigkeit ihrer Darstellung von einer zur damaligen Zeit ganz ungewöhnlichen Beherrschung des Organischen.[299] Während viele antikische Momente indirekt über die Werkstatttradition in die Monrealer Bauskulptur gelangten, muß man bei diesem Kapitell aufgrund der Art der Darstellung und der ungewöhnlichen Motive eine unmittelbare Rezeption römischer Arbeiten annehmen.[300] In der Gesamtschau der Monrealer Bauskulptur ist auch der Künstler, der dieses Kapitell schuf, entfernt vom Veroneser Meister abhängig, geht jedoch in Ornament und Motivik deutlich eigene Wege: So steht S22 hinsichtlich seines Figurenstils und der konkreten Ausführung der pflanzlichen Ornamente Werken der Gruppe um das Jakobskapitell (W26) nahe.[301]

Die exemplarisch aus dem Umkreis des Veroneser Meisters herausgegriffenen Werke zeigen anschaulich den vielfältigen Umgang mit antikem Formen- und Motivgut, wobei die teils experimentellen Adaptationen eine ungezwungene Selbstverständlichkeit erkennen lassen. Ein Grund hierfür könnte in der oberitalienischen Tradition der Werkstatt liegen, in der schon

---

[297] Wentzel mutmaßt über ein antiquarisches oder archäologisches Interesse als Anlaß für die Verwendung des Mithras und anderer antiker Motive (Wentzel 1955, 56). Doch ist zu bezweifeln, daß die motivischen Übernahmen theoretisch reflektiert erfolgten. Vielmehr muß man Paeseler zustimmen, der betont, daß hier im Monrealer Kreuzgang antike Themen um ihres Schmuckwertes willen als rein dekorative Motive dargestellt sind (Paeseler 1971, 53f.).
[298] Paeseler 1971, 53f.
[299] Wentzel 1955, 50. Diesbezüglich sei zudem auf die Putti des Kapitells W17 verwiesen.
[300] Krönig denkt für die Liegefiguren an Vorbilder aus dem kunstgewerblichen Bereich, an die figürlichen Elemente antiker Marmorgefäße beispielsweise, während er für die mythischen Wasserwesen auf römische Sarkophage verweist (Krönig 1965, 73). An eine Vermittlung dieser Motive über byzantinische Rosettenkästchen, auf die Sheppard und Cochetti Pratesi aufgrund ihrer Motivik, die ebenfalls Anleihen an die antike Sagenwelt zeigt, hingewiesen haben, ist angesichts der enormen plastischen Qualitäten und der Unmittelbarkeit des Dargestellten nicht zu denken (Sheppard 1952, 38; Cochetti Pratesi 1968, 78f.). Der Adler mit ausgebreiteten Flügeln und die weibliche Frontalbüste haben Vorbilder in den Spolienkapitellen des Monrealer Domes.
[301] Siehe Kapitel 7. 2. 2.

seit Wiligelmus von Modena antike Dekorationsformen rezipiert und adaptiert wurden.

94, 95 Wie eng die Ornamentik der antikisierenden Richtung der Werkstatt des Veroneser Meisters an die des Nicolaus und Guillelmus angelehnt ist, verdeutlicht ein Vergleich mit dem vegetabilen und abstrakten Rahmendekor der Fassadenreliefs von San Zeno in Verona. Auch dort sind römische Ornamentmotive, Akanthusranken, Perl- und Eierstab, lesbisches Kymation und Palmettenfriese, in antikischer Manier und geschmeidiger Modulierung ausgeführt. Vor allem die zarten Ornamente links des Portals, die aufgrund einer Inschrift dem Guillelmus zugeschrieben werden, zeigen augenfällige Parallelen zu den 30 Jahre jüngeren Arbeiten in Monreale; etwa in der Formulierung der Akanthusstauden, die bei den Rahmenleisten der Fassadenreliefs
59, 85, 89 als Ursprungsmotiv der Ranken gewählt sind, oder bei dem Blattwerk der Palmettenfriese, die die beiden oberen Register trennen: Wie an den Kämpfern der Monrealer Kapitelle wölben sich auch hier die unteren Blattlappen halbrund vor. Man muß angesichts noch zahlreicher anderer Analogien in den Detailformen davon ausgehen, daß die älteren Veroneser Arbeiten den in Monreale tätigen Steinmetzen vertraut waren und ihnen bei der Anfertigung der Monrealer Kapitelle als Vorbild dienten. Als Anklänge an die Fassadenreliefs von San Zeno können auch die zahlreichen, unantiken
14, 77 Zweikampf- und Jagdmotive erklärt werden, die in Monreale einen Großteil des figürlichen Dekors der korinthisierenden Kapitelle ausmachen.

Hinsichtlich der Ornamentik waren die Künstler dieses Ateliers sozusagen prädisponiert, ganz selbstverständlich zur Bereicherung ihres eigenen, in sich schon antikisierenden Stils aus dem Fundus der Bauskulptur römischer Anlagen zu schöpfen. Die rezipierten formalen und motivischen Elemente wurden offensichtlich nicht distanziert behandelt, sondern ganz selbstverständlich als eigenes Formengut verwendet und konnten insofern stilbildende Wirkung erlangen.[302]

[302] Die Rolle des kulturellen Klimas am normannischen Königshof und damit die Frage, ob diese Ästhetik gefördert wurde, ist kaum einzuschätzen, da die Antikenrezeption auf den Bereich der Plastik begrenzt blieb.

In früheren Untersuchungen der Monrealer Kapitellskulptur sind diese antikisierenden Kapitelle sowie die mit ihnen verbundene Frage nach den Ursprüngen der Antikenrezeption in der süditalienischen Skulptur immer wieder mit der sogenannten Epistelkanzel des Domes San Matteo in Salerno verknüpft worden. Die Frage nach dem zeitlichen Verhältnis zur Monrealer Kapitellplastik durchzieht die Literatur zu diesem Themenbereich seit den Anfängen der Forschung und konnte bis heute zu keinem eindeutigen Resultat gelangen.[303]

7. 1. 4 Die Kanzeln des Domes von Salerno

Die Kontroverse bezieht sich in erster Linie auf die kleinere der beiden *107*
Kanzeln des Domes, deren skulpturaler und musivischer Dekor den Monrealer Werken nahe steht. Die sogenannte Epistelkanzel von San Matteo ist Teil der prachtvollen Marmorausstattung des Chores, die auf verschiedene Initiativen des 12. Jahrhunderts zurückgeht.[304] Der Stifter der kleineren und

---

[303] Während ein Teil der Autoren die kampanischen Werke den Monrealer Arbeiten voran stellte (Venturi 1904, 624-636; Bottari 1954, 17f.; Toesca 1927, 895; Crichton 1954, 147f.; Sheppard 1950, 322-325; - 1952, 37ff.; Cochetti Pratesi 1970, 255-290; Gandolfo 1989, 169; - 1991, 242), haben andere die Salernitaner Kanzeln aus Monreale hergeleitet (Kutschmann 1900, 32ff.; Bertaux 1905, 496ff., 684f.; Volbach 1932, 183-197; - 1942, 172-180; Poeschke 1998, 182). In den letzten Jahren ist dabei vermehrt auf das methodische Dilemma dieser Diskussion hingewiesen worden (Glass 1974, 315ff.; Gandolfo 1999, 48f.).

[304] Die heutige Aufstellung des Ensembles geht auf umfassende Renovierungsarbeiten im 18. Jahrhundert zurück (Capone, A., Il duomo di Salerno, Dalla fondazione normanna ai nostri giorni (1080-1927), Salerno 1927, 76). Kritik an der Aufstellung der Kanzeln und Rekonstruktionsvorschläge bezüglich ihrer ursprünglichen Gestalt finden sich bei Carucci und Glass (Carucci A., L'iconostasi nel duomo di Salerno, Salerno 1971, 12; Glass 1991, 71-75). Einen Anhaltspunkt für die Datierung der Chorschranken liefert eine Inschrift, die in das musivische Ornament eines Bogens eingeschrieben ist, der höchstwahrscheinlich über dem Eingang zum Chor angebracht war. Diese Inschrift ist heute in die Wand des südlichen Seitenschiffs eingemauert. Sie besagt, daß Matteo d'Aiello, der Vizekanzler des Königreichs Siziliens *hoc opus* im Jahre 1181 errichten ließ. Die heutige, sekundäre Anbringung der Inschrift weist eine Fehlstelle bei der letzten Ziffer der Jahreszahl auf, doch konnte Cochetti Pratesi begründen, daß entgegen der älteren Lesart (MCLXXV) hier ein X zu ergänzen ist. Unter Berücksichtigung des römischen und florentinischen Kalenders nennt diese Angabe das Jahr 1181 für den Abschluß der Arbeiten (Cochetti 1956, 9, Fn. 1). Die Inschrift lautet: ANNO DOMINICAE INCARNATIONIS MCLXX ( ) IND. XIV TEMPORE MAGNIFICENTISSIMI DOMINI WILLIELMI GLORIOSISSIMI REGIS SICILIE DUCATUS APULIE PRINCIPATUS CAPUE MATTHEUS ILLUSTRIS VICECANCELLARIUS EIUSDEM DOMINI REGIS MAGNUS CIVIS SALERNI FECIT HOC OPUS FIERI AD HONOREM DEI ET APOSTOLI MATTHEI. Ob dieses Datum auch auf die sogenannte Evangelienkanzel zu beziehen ist oder ob diese zweite Kanzel erst unter Nichola d'Aiello, dem Sohn Matteos und Nachfolger des Romualdus entstand, ist strittig: Die These, daß sich die Inschrift auch auf die Kanzel beziehe, stellte Bertaux auf (Bertaux 1905, 496, Fn. 1+2). Capone hingegen stützte sich bei der Datierung der großen Kanzel auf eine mündliche Tradition, derzufolge Nichola d'Aiello, der ab 1181 Amt war, diese Kanzel stiftete. Hierfür spricht die Tatsache, daß das Grab des Nichola, das bei Restaurierungsarbeiten in den 50er Jahren

zugleich älteren Kanzel war laut Inschrift der Erzbischof Romualdus II. Guarna, der von 1153 bis 1181 im Amt war.[305] Sie besteht aus einem mit Steinintarsien reich dekoriertem, quadratischen Kanzelkorb und Rundbogenarkaden im Zwischengeschoß, die von vier Säulen getragen werden.[306] Skulpturaler Schmuck findet sich in den Bogenzwickeln. Dort sind in flachem Relief zwei Propheten, Jesaja und Jeremia, sowie die Evangelistensymbole des Johannes und Matthäus gezeigt. Zudem tragen drei der vier Kapitelle kleine figürliche Motive im antikisierenden Blattwerk. Die Verbindung der korinthisierenden Kapitellstruktur mit den miniaturhaften Figuren und das antikisierende Gepräge des Dekors sind es, die Analogien zu einem Teil der Monrealer Kapitellplastik aufweisen und zu der These einer Werkstattverbindung Anlaß geben.[307]

108 Das Kapitell links vorne beispielsweise trägt vier Karyatiden auf den Seitenmitten sowie Atlanten an den Eckpositionen. Die Proportionierung und Ornamentik des Kapitells ist stärker den römischen Vorbildern angenähert: Bedingt durch die gedrungeneren Proportionen sind Abweichungen gegenüber den schlanken Monrealer Kapitellen im vegetabilen Dekor festzustellen. Insgesamt besticht die Ornamentik des Kapitells, Akanthus, Kymatien des Abakus und des schmalen Kämpfers wie auch die Figurendarstellung in ihrer konsequenten, geradezu akademischen Orientierung an römischen Vorbildern. Dies reicht bis in die Gewandung der Karyatide, die hier nach klassischer Manier einen Peplos trägt. Wesentlich stärker als in Monreale ist zu-

---

gefunden wurde, sich in der unmittelbaren Nähe der Kanzel befand (Bergamo, G., Costruzioni e ricostruzioni nell'archidiocesi di Salerno e nell'amministrazione perpetua di Acerno, Bd. 3: Il duomo di Salerno, Battipaglia 1972, 80). Da sich Nichola d'Aiello von 1194 bis 1205 in Haft befand (Kamp, N., Kirche und Monarchie im Staufischen Königreich Sizilien. 1. Prosopographische Grundlegung: Bistümer und Bischöfe des Königsreichs 1194-1266. 1. Abruzzen und Kampanien, in: Münstersche Mittelalter-Schriften, 10, 1973, 425, Fn. 2) und der enge stilistische Konnex zu Chorschranke und Guarna-Kanzel gegen eine wesentlich spätere Entstehung der großen Kanzel spricht, liegt die Vermutung nahe, daß diese auf eine Stiftung des Erzbischofs Nichola d'Aiello vor 1194 zurückgeht (Poeschke 1998, 181).

[305] Die Inschrift, die in das Mosaikornament eingelegt ist, beginnt am oberen Rand der westlichen Brüstungstafel und setzt sich auf der zur Chorschranke überleitenden Wange fort: ROMOALD SECUND SALERNITAN ARCHIEPISCOPUS PRECEPIT FIERI HOC OP. Über Romuald II. Guarna ist aus dem Chronicon bekannt, daß er von 1153 bis 1181 Erzbischof von Salerno war (Chaladon, F., Histoire de la domination normande en Italie et en Siciliie, Bd. 1, 1907, 49f.; Carucci, A., I Mosaici Salernitani nella storia e nell'arte, Cava dei Tirreni 1983, 59-68.).

[306] Über das Verhältnis der Kanzelarchitektur und Dekoration zu der zerstörten Kanzel des Monrealer Domes kann nur spekuliert werden (Glass 1991, 68-71).

[307] Gandolfo 1989, 165-169; - 1991, 242; Poeschke 1998, 182.

dem das Körperliche in der sinnlichen Schönheit des Frauenkörpers und der muskulösen Atlanten betont. Letztere sind lediglich an Händen und Füßen mit dem Kapitell verbunden, worin sich auch die technische Meisterschaft des Kapitells zeigt. Zusammen mit der erzielten Perfektion im antikischen Tenor des Kapitells deutet all dies auf eine ausgeprägte Steinmetztradition hin, wie sie weder in Salerno, noch im kampanischen Umfeld nachzuweisen ist.[308] Eindeutige Anhaltspunkte, die auf das zeitliche Verhältnis der Arbeiten in Salerno und Monreale schließen lassen, sind aus diesen Beobachtungen nicht abzuleiten. Die antikisierende Bauplastik im Monrealer Kreuzgang hat einen naiven, ungezwungenen Zug im Umgang mit den antiken Vorlagen und erprobt in höchst unterschiedlicher Weise die Einbindung des antiken Formen- und Motivguts. Zumeist bleibt es bei recht freien Rezeptionen. Die größte Nähe zu den Kanzelkapitellen zeigt innerhalb der Monrealer Bauplastik das Kapitell S2 und ist zugleich eine von vielen Varianten der spieleri- *91*
schen Verbindung des korinthisierenden Kapitelltyps mit figürlichen Elementen, die aus dem Umkreis des Veroneser Ateliers hervorgegangen sind. Da die Salernitaner Skulptur, die Kanzelreliefs inbegriffen, nicht diesen experimentellen, vielseitigen Zug erkennen läßt, muß man dort eine reife, spätere Phase dieses Stils annehmen, in der streng antikisch gedacht und dieses konsequent umgesetzt wurde.

---

[308] Die Rekonstruktion einer möglichen kampanischen Tradition, die Gandolfo mit dem Hinweis auf die 1170 in Cava dei Tirreni errichtete Kanzel versuchte, scheitert daran, daß die Authentizität der verschiedenen Elemente dieser Kanzel mehr als fragwürdig ist (Gandolfo 1989, 147). Die Säulen und Kapitelle entlarvte Aceto als Zufügungen der Rekonstruktion der Kanzel 1880 (Aceto 1979, 174f.). Aufgrund der Verknüpfung von antikisierender Skulptur und farbigen Steinintarsien wollte Wentzel die Ursprünge des neuen Stils in Rom ansiedeln, indem er versuchte, über die Steinintarsien der Fußböden und Chorschranken der süditalienischen Kirchen des 12. Jahrhunderts Beziehungen zu den Cosmati herzustellen. Laut Kier bilden die Steinmosaiken der normannisch-byzantinischen Bauten jedoch eine eigene geschlossene Gruppe mit besonderen Varianten im Muster, die sarazenischen Einfluß verraten. Sie spricht sich daher dezidiert gegen Wentzels These der römischen Herkunft der Werkstätten aus, da ein Kreissystem in den Cosmatenböden nicht auftaucht und die für mittelitalienische Fußböden so typischen rechteckigen Musterfelder hier im Süden völlig fehlen (Kier, H., Der mittelalterliche Schmuckfußboden, Düsseldorf 1970, 27ff.). Die Argumentation Wentzels scheitert zudem im Bereich der Skulptur daran, daß in Rom für den fraglichen Zeitraum keine adäquaten Vergleiche zu finden sind und er sich mit allgemeinen Hinweisen auf das dortige Interesse an antiker Architektur begnügen muß (Wenzel 1955, 29-72, 58).

7. 2 Die Verfestigung der Formensprache

7. 2. 1 Das Dedikationskapitell W8

109 Das berühmteste Kapitell des Monrealer Kreuzgangs ist das sogenannte Dedikationskapitell, auf dem Wilhelm II. mit dem Modell seiner Kirche dargestellt ist. Die Protagonisten der Dedikationsszene und die übrigen Figuren sind auf das vorspringende Kranzblatt gestellt, die Position auf dem Hochblatt ist mit kleineren Motiven besetzt. Das Blattdekor des Kapitells ist hier durch ein Schilfblattornament, das den Kalathos überzieht, bereichert.

Die Darstellung der Dedikation befindet sich auf der Südseite des Kapitells und ist entsprechend des Themas feierlich inszeniert: Die Gottesmutter thront in frontaler Haltung mit dem Christuskind seitlich auf ihrem Schoß. Beide weisen mit einer großen Armbewegung nach rechts: Während die Gottesmutter mit dieser Geste die Stiftung, die ihr in Form eines Kirchenmodells dargebracht wird, huldvoll entgegennimmt, ist die Hand des Kindes segnend erhoben. Dies gilt gleichermaßen der Kirche und dem königlichen Stifter, der sich mit seiner Gabe seitlich dem Thron nähert. Der König schreitet von links auf den Thron der Gottesmutter zu, das große Kirchenmodell mit beiden Händen vor sich her tragend. Dabei assistiert ihm ein Engel, der, unter dem vorderen Teil des Modells schwebend, es mit seinen Schultern stützt und es zur Gottesmutter übermittelt. Ein streng hierarchisches Gepräge ist bei dieser Komposition durch die horizontale Anordnung der Figuren, ihre gleiche Größe und durch das anschauliche Herantragen und Überreichen des Kirchenmodells vermieden. Kommentiert wird die Darstellung der Dedikation von einer Inschrift, die sich über den Kämpfer zieht. Sie lautet: + REX Q CVNTA REGIS SICVLI DATA SVSCIPE REGIS.

13 Auf den übrigen drei Kapitellseiten sind Personifikationen der Tugenden dargestellt.[309] Die Figuren der Nordseite sind durch die Inschriften SPES und FIDES an der Kämpferplatte als Personifikationen dieser theologischen Tugenden ausgewiesen. Zwischen ihnen auf den inneren Hochblättern steht -

[309] Von den Figuren, die sich einst auf dem Hochblatt an den Kapitellkanten befanden, ist keine erhalten geblieben. Die Flügelfragmente und der Torso der Südostecke legen die Vermutung nahe, daß es Engelsgestalten gewesen sein könnten.

wenn auch stark beschädigt - ein Lamm mit Kreuznimbus und Stabkreuz. Auf das Agnus Dei ist hier die Inschrift am Kämpfer zu beziehen: + IC DNS MAGNVS LEO CRISTVS CERNITVR AGNVS. Die Caritas ist auf der Ostseite des *110* Kapitells dargestellt und mit den Worten + DEVS CARITAS EST betitelt. Zu diesen drei christlichen Tugenden tritt auf der Westseite eine weibliche Figur, die durch ihre Attribute, Schwert und Zepter, sowie durch die über ihr angebrachten Worten + JVSTITIA DOMINI als Personifikation derselben charakteri- *111* siert ist. Das ikonographische Vorbild beziehungsweise die Idee, die hinter dieser auf den ersten Blick recht konfus erscheinenden Kombination von Motiven und Inschriften steht, konnte Sheppard mit dem Hinweis auf das Bildprogramm am Portal des Veroneser Domes Santa Maria Matricolare einleuchtend klären.[310] Dort im Tympanon thront an zentraler Position die Gottesmutter mit Kind auf dem Schoß. Zu ihrer Rechten ist die Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten und auf der anderen Seite des Throns die Anbetung der Könige dargestellt. Das Tympanonfeld wird von der Inschrift + HIC DOMINVS MAGNVS LEO CRISTVS CERNITVR AGNVS gerahmt. Die Inschrift bezieht sich auf die doppelte Natur Christi: Er ist Gott und Mensch zugleich, Kind und Messias, Lamm Gottes und Löwe von Juda. Die Aussage der Inschrift gipfelt in dem Agnus Dei, das zentral über dem Portal im Scheitel der Protiroarchivolte dargestellt ist. Der Türsturz des Portals trägt zudem in drei Medaillons weibliche Halbfiguren, die in Beischriften als die christlichen Tugenden Fides, Caritas und Spes benannt und auf die Gottesmutter Maria als Sedes Sapientiae zu beziehen sind.[311]

Auch der Monrealer Dom ist der Gottesmutter geweiht und so sind an dem Kapitell die verschiedenen Aspekte dieses Bildprogramms in abgewandelter Form verwendet: An die Stelle der Anbetung des Kindes ist hier die Dedikation getreten. Der Stifter Wilhelm II. tritt statt der Magier mit seiner Gabe vor den Thron der Gottesmutter.[312] Alle anderen Motive, die Tugenden, Agnus Dei und die Inschrift sind von dem Veroneser Programm bei der

---

[310] Sheppard 1949 (Iconography), 168.
[311] Verzàr Bornstein 1988, 125-129.
[312] Aus dem Kontext der Anbetung der Könige erklärt sich auch die ungewöhnliche Präsenz des Christuskindes, die, wie schon Sheppard anmerkte, strenggenommen nicht notwendig

Umdeutung des ikonographischen Konstrukts übernommen worden. Die einzige wirkliche Abweichung besteht in der Zufügung einer vierten Tugend, der Justitia, und ist auf den überzähligen Platz auf den Kranzblättern des Kapitells zurückzuführen. So geht es der Dedikationsdarstellung nicht allein um die Schilderung der Gründungstradition, sondern das Bildprogramm ist zugleich eine Allegorie auf die Herrschaft Wilhelms II.[313] Es ist unwahrscheinlich, daß die Idee zu diesem Bildprogramm von Wilhelm II. selbst oder den Mönchen, die aus Cava dei Tirreni stammten, ausgegangen ist. Ihnen war wohl kaum diese westliche Darstellungstradition, wie sie das Veroneser Portal zeigt, geläufig.[314] So ist das Bildprogramm des Dedikationskapitells in weiten Teilen dem Künstler selbst zuzuschreiben. Es liegt die Schlußfolgerung nahe, daß die Ikonographie dieses Kapitells, die sich eng an das Programm des Veroneser Domes anlehnt, über einen der oberitalienischen Bildhauer nach Monreale gelangte.

Stärker als bei den zuvor behandelten Arbeiten sind hier die rundplastischen Qualitäten der Figuren ausgearbeitet. Vor allem die Tugenden scheinen frei vor dem Kapitellkelch zu stehen. Ihre körperhaft gerundeten Formen werden unterstützt durch die Gewandbehandlung: Mehrere Lagen dünnen Stoffs, der angegeben ist in kleinteiligen Falten, umfließen und konturieren die Figuren, bis sie schließlich in schwingenden Faltenzügen entlang der Beine auslaufen. Der weiche Verlauf des Stoffüberschusses und seine Plissierung geben die zarte Textur der dünnen, kostbaren Gewänder an. Dem feierlichen Thema zollen auch punzierte Borten an den Gewändern der Gottesmutter und Wilhelms II. Tribut. Einzelne Motive des Kapitells wurden als byzantinische Stilkomponenten gewertet.[315] Die exakt beobachtete Architektur des Kirchenmodells, die Vertrautheit mit den Bauformen der

war, da der Monrealer Dom der Gottesmutter Maria geweiht ist (Sheppard 1949 (Iconography), 160-162).

[313] Eine Deutung Wilhelms II. als neuer weiser König ist mit der Übernahme des Veroneser Programms impliziert und eine Umdeutung der Tugenden als Allusion auf die Herrschaft Wilhelms II. nicht auszuschließen (Gandolfo 1989, 172f.).

[314] Auch Salvini muß eingestehen, daß der Künstler wohl in ikonographischer Hinsicht mit dem westlichen - wie in Verona zu findenden - Vokabular vertraut war (Salvini 1962, 139f.).

[315] Biagi 1932, 458f.; Cochetti 1958, 174; Cochetti Pratesi 1968, 183f.

Romanik und die Sicherheit in der Darstellung räumlich-komplexer Situationen deuten auf die Herkunft des Steinmetzen aus dem westlichen Kulturkreis.[316] So ist die Art der Gewandung und Drapierung wohl als bewußt eingesetztes Stilmittel zu werten, um den zeremoniellen Charakter des Dargestellten zu unterstreichen.[317] Der Rückgriff auf Formengewohnheiten der byzantinischen Kunst zur Veredelung des eigenen Stils kann im Umkreis der Nicolauswerkstatt mehrfach beobachtet werden: bei den Johannesfiguren der Portalvorhallen in Ferrara und Verona, den Fassadenreliefs von San Zeno und nicht zuletzt bei den Reliefs von San Giovanni in Venere. Zu letzteren lassen sich obgleich der enormen Differenzen im Maßstab frappante stilistische Übereinstimmungen in der festen Körperlichkeit der Figuren und der Kombination von manierierten Haltungen mit aufwendigen Gewanddrapierungen konstatieren. Daß dieser höfisch-feierliche Stil des Dedikationskapitells zum Repertoire des Veroneser Meisters und seiner Werkstatt gehört, zeigt sich innerhalb der Kreuzgangsskulptur beim Vergleich mit der

[316] Das Modell der Kirche zeigt ungeachtet seines geringen Maßstabs ein differenziertes Abbild der Südseite des Monrealer Domes. Von den Apsiden über Quer- und Langhaus bis hin zu den Fassadentürmen gibt das Modell die verschiedenen Partien des Bauwerks zum Teil in perspektivischer Verkürzung summarisch wieder. In der gesuchten Wirklichkeitsnähe, von der man trotz kleinerer Abweichungen, die Krönig minuziös aufzeigte, zweifelsfrei sprechen kann, offenbart sich die kulturelle Prägung des Künstlers (Krönig 1965, 68f.). Hier drückt sich deutlich ein anderes künstlerisches Bestreben aus als bei dem musivischen Dedikationsbild oberhalb des Bischofsthrons im Kircheninnern, welches ein Idealmodell, dessen architektonische Formen in keinsterweise dem tatsächlichen Bauwerk nachempfunden sind, zeigt. Wie Paeseler treffend formulierte: „Dort ein in liturgisch-sublimer Weltentrücktheit schwebendes Gebilde, aus gewichtslosen Farbflächen gefügt und jeden massenumschreibenden Tiefenbezugs entbehrend hier [...] reale Architektur von blockhafter Schwere, porträtgerecht in der Gesamtanlage und da, wo hinsichtlich der Einzelformen eigenmächtig stilisiert worden ist, der baulichen Erscheinung echter zentral- und westeuropäischer Romanik des 12. Jahrhunderts Rechnung tragend.“ (Paeseler 1971, 50). Salvini hat für das Kapitell der Dedikation, welches den Ausgangspunkt seiner zweiten Gruppe bildet, auf das Tympanon des Nordportals von Saint-Gilles verwiesen. Das gemeinsame Sitzmotiv des Kindes stellt hierbei sein wichtigstes Argument für die provençalische Herkunft des Künstlers dar. Die Differenzen zwischen der monumentalen Komposition des Tympanonfelds, welches im breit angelegten Sitzmotiv der Gottesmutter kaum bemüht ist, die Gliedmaßen unter der graphischen Struktur des Gewandes hervortreten zu lassen, und der betont rundplastischen Gruppe Monreales lassen sich aber nur bedingt mit dem Verweis auf die unterschiedlichen Formate und Anbringungsorte begründen (Salvini 1962, 168f.).

[317] Gandolfo deutet den bewußten Rückgriff auf die frühchristliche Formensprache programmatisch: Wie in der venezianischen Skulptur des frühen 13. Jahrhunderts nach der Eroberung Konstantinopels 1204 sei mit der Wahl dieses byzantinischen Stils eine „rifondatione dell’impero cristiano“ impliziert gewesen (Gandolfo 1989, 173).

66, 98 Engelsgestalt des Lazaruskapitells (N8) oder den Figuren des Verkündigungskapitells (W6) und findet mit dem Hinweis auf die Fassadenreliefs von
91, 92 San Giovanni in Venere externe Bestätigung.

7. 2. 2 Die erzählenden Kapitelle W20, W26 und O24

112 - 117 Der Figurenstil des Dedikationskapitells begegnet zudem an drei szenischen Kapitellen: dem Jakobskapitell (W26), dem Noahkapitell (W20) sowie dem Auferstehungskapitell (O24). Interessanterweise sind bei diesen Kapitellen jeweils nur zwei Kapitellseiten in dem zuvor beschriebenen Stil ausgeführt. Die übrigen Darstellungen folgen einem anderen Duktus, der neben den anmutigen Figuren des Meisters des Dedikationskapitells unbeholfen wirkt.[318] Bei diesen Figuren erscheinen die Haltungen und Gesten, über die ihre Handlung geschildert wird, befangen. Die formelhafte Gewandstrukturierung mittels paralleler Kerbungen verstärkt noch den spröden Eindruck. Zudem weisen diejenigen Szenen, die aufgrund ihrer stilistischen Merkmale einer anderen Hand zuzuschreiben sind, wiederholt Anleihen an die Ikonographie der Monrealer Mosaiken auf.[319] Die Szenen des Auferstehungskapitells kombinieren dabei Elemente der östlichen und westlichen Darstellungstraditionen miteinander.[320] Ob sich der Einfluß der Mosaiken allein auf

---

[318] Bei W20 ist das Opfer Noahs und die Verfluchung des Ham in einem lebhaften und anmutigen Stil geschildert, während die Passage im Weinberg, die Schande Noahs sowie die des Turmbaus zu Babel nicht dieselbe Ungezwungenheit der Schilderung und Weichheit der Formensprache zeigen. Die Oberfläche des Kapitell W26 mit Episoden der Jakobsgeschichte ist stark korrodiert, so daß hier nur auf den stilistischen Kontrast zwischen Jakob auf der Flucht, der seitlich anschließend dargestellten Himmelsleiter und Jakobs Kampf mit dem Engel hingewiesen sei. Die Figurengruppe der miteinander Ringenden zeigt eine ausgewogene Komposition mit einer Unmittelbarkeit in der Darstellung der agierenden Figuren, eine weiche, lebendige Formensprache, die auch der Darstellung des Opfers Noahs (W20) zueigen ist.

[319] Biagi 1931, 472; Demus 1049, 101; Sheppard 1952, 39; Cochetti Pratesi 1968, 175-178f., 183f.

[320] Die Darstellung der drei Frauen am Grab auf der Nordseite des Kapitells O24 und der dort auf dem Sarkophag sitzende Engel folgen dem Bericht des Markusevangeliums (Mk 16, 1-6), der zumeist die Grundlage der Auferstehungsdarstellungen in der westlichen Kunst ist. Der auf die leere Begräbnishöhle weisende Gestus des Engels hingegen stammt, wie Sheppard aufzeigen konnte, aus der östlichen Ikonographie, deren Basis die entsprechende Perikope des Matthäusevangeliums (Mt 28, 1-6) bildet (Sheppard 1949 (Iconography), 164f.). Mit der Darstellung der schlafenden Wachen am Eingang der leeren Grabhöhle besteht zudem eine Übereinstimmung zu der entsprechenden Szene des Mosaikzyklus im Monrealer Dom (Biagi 1931, 472; Demus 1949, 101; Sheppard 1949 (Iconography), 164f.; Cochetti Pratesi 1968, 183f.). Auf der anderen Doppelseite des Kapitells, von der Hand des Meisters von W8 stammend, ist die Anastasis dargestellt: Christus schreitet über den besiegten Hades hinweg und reicht Adam seine Hand. Die beiden Figuren zur Linken müssen die im fünften Kapitel

die Ikonographie der Darstellungen beschränkt, oder ob er auch den Stil der Kapitelle betrifft, ist kontrovers diskutiert worden.[321]

Im Kontrast zu den Episoden in dem anmutigen, enorm plastischen Stil *112 - 117* wie beispielsweise der Figurengruppe um Christus in der Vorhölle (O24), dem Opfer Noahs (W20) oder dem Kampf Jakobs mit dem Engel (W26), treten bei den anderen Darstellungen die graphischen Akzente in der Anlage der Szenen und Figuren deutlich zutage: etwa bei den Frauen am Grab (O24), der Szene im Weinberg (W20) und denjenigen der Flucht und des Traums Jakobs (W26). Vor allem in den formelhaft verwendeten Haltungen und Gesten der Figuren und der zeichnerischen Oberflächenstrukturierung der Figuren und der Gewanddarstellung mittels Einkerbungen lassen sich Vergleichspunkte in den Mosaiken finden. Und doch sind die Figuren dieser Kapitellseiten nicht primär der byzantinischen Kunst verpflichtet. Entwickelt wurde dieser Stil, wie schon das Nebeneinander am Kapitell vermuten läßt, in derselben Werkstatt wie das Dedikations- und Verkündigungskapitell. Daß der graphische Stil auf dieser, im weitesten Sinne Veroneser Tradition basiert, zeigt sich in der plastischen Präsenz der Figuren sowie in der Anlehnung an einzelne Formen- und Darstellungsgewohnheiten dieser Werkstatt, welche vor allem die Positionierung der Figuren vor dem Kapitellkelch betreffen.

---

des apokryphen Evangeliums des Nikodemus genannten alttestamentlichen Könige David und Salomo sein. Die letzte Szene wurde mehrfach als „Quo vadis“ gedeutet, doch erscheint Paeselers Interpretation als Gang nach Emmaus in Hinblick auf die Auferstehungsthematik des Kapitells überzeugender. Der Kreuzesnimbus der linken Figur sowie die Stadtvedute hatten Venturi und Autoren nach ihm veranlaßt, diese Szene als die Begegnung Jesu und Petri vor den Toren Roms zu deuten (Venturi 1904, 632; Biagi 1931, 165; Sheppard 1949 (Iconography), 164; Salvini 1962, 116). Da diese apokryphe Geschichte nicht zum Osterzyklus gehört, deutet Paeseler die Szene als Gang nach Emmaus. Bestätigt wird diese Interpretation durch einen vergleichbaren Zyklus in Sant'Angelo in Formis, der ebenfalls die Abfolge von Anastasis, Frauen am Grab und Gang nach Emmaus zeigt (Paeseler 1971, 55). Die vierte Seite des Kapitells ist ohne figürlichen Dekor.

[321] Seit den Veröffentlichungen Biagis in den Jahren von 1931 und 1932, in denen er auf byzantinische Motive der Mosaikzyklen in Palermo und Monreale hinweist, ist dieser Punkt in der Literatur diskutiert worden (Biagi 1931, 472; - 1932, 457). Auf Übereinstimmungen in der Ikonographie der dargestellten Szenen haben Demus, Sheppard und Cochetti Pratesi hingewiesen (Demus 1949, 101; Sheppard 1949 (Iconography), 163-165; - 1952, 39-41; Cochetti Pratesi 1958, 81-83; - 1968, 174f.). Salvini hingegen hat sich in seiner Monographie zur Monreale Kapitellskulptur basierend auf einer früheren Untersuchung und Spätdatierung der Mosaiken dezidiert gegen die Annahme einer direkten Abhängigkeit der Skulptur ausgesprochen (Salvini, R., I mosaici del duomo di Monreale, in: Le Arti, 1942, 312-321; - 1962, 83-152).

Eine wesentliche Veränderung gegenüber den figürlichen Kapitellen aus dem Umkreis des Veroneser Meisters besteht in der Reduzierung der vegetabilen Elemente des Kapitelldekors. Damit geht bei den beiden Kapitellen
113, 116 der alttestamentlichen Themen W20 und W26 die Betonung des Kalathos
114, 117 und die ununterbrochene Aneinanderreihung der einzelnen Sequenzen einher. Die Unabhängigkeit der Szenen von der tektonischen Struktur des Kapitells äußert sich zudem in der Einfügung von Bäumen in den Leerräumen, welche kulissenartig eine Landschaft wiedergeben, in der sich die Protagonisten bewegen.[322]

7. 2. 3 Die erzählenden Kapitelle O18 und N21

7, 118 Der unbeholfenere Teil dieser drei Kapitelle (W20, W26, O24) ist dem Stil
119 der zweizonigen Kapitelle O18 und N21 mit den miniaturhaft kleinen Darstellungen der Samson- und Joseph-Geschichte nahe verwandt.[323] Die Kapitelle zeigen eine Vorliebe für vielfigurige Szenen, die durch das dicht gedrängte Neben- und Hintereinander der Figuren bisweilen einen unübersichtlichen Eindruck vermitteln, so daß sich das Bildgeschehen dem Betrachter nicht unmittelbar erschließt. Veranschaulichten die zuvor beschriebenen Kapitelle einzelne Szenen durch landschaftliche Akzente, so gilt hier das Interesse der Darstellung von Innenraumszenen. Bei dem Samsonkapitell (N21) entsteht durch die Sockelleiste unten und die friesartige Dachleiste oben eine gesonderte, bühnenhafte Figurenzone. Durch das formelhaft eingefügte Dachmotiv soll hier eine Innenraumsituation, Samson und die Hochzeitsgesellschaft, veranschaulicht werden. Von ganz anderer Art hingegen ist die Konstruktion der Südseite des Kapitells, die ein Architekturgehäuse birgt, in das Samson eingeschlossen ist und das zugleich das Zimmer der Dirne und das Stadttor von Gaza meint. Hier zeigt sich das Bemühen um die Integration der Figuren in den Binnenraum der aufwendig konstruierten Architektur. Innenraumszenen sind in der Monrealer Skulptur selten dargestellt

---

[322] Das Phänomen hat Parallelen in den Darstellungsgepflogenheiten der Mosaiken, von deren anregender Wirkung hier auszugehen ist (siehe Fußnote 320).

[323] Sie sind aufgrund kleinerer stilistischer Differenzen in der Komposition der Szenen und der Figurenbildung nicht beide der Hand desselben Künstlers, sondern zwei ähnlich arbeitenden Meistern zuzuschreiben. Diese kleineren Differenzen waren auch bei den drei Kapitellen zuvor zu beobachten.

und wenn, dann als plastisch erhabene Rahmenkonstruktionen, die Tiefen- *64*
räumlichkeit durch reelles Volumen entwickeln, so daß die Figuren darunter Platz finden. Die Raumflucht von N21, bei der die Seitenwand, wenn auch recht unbeholfen, perspektivisch angelegt ist, ist ohne Vergleich in der Monrealer Kapitellplastik. Die Manier, die verschiedenen Komponenten der Architekturen in wechselnden Perspektiven zu zeigen und die Architekturformen der anderen Kapitellseiten geben die Mosaiken im Dom unzweifelhaft als unmittelbares Vorbild hierfür zu erkennen. Die Giebel und Kuppeln finden sich gerade mit dem alternierenden Wechsel der verschiedenen Dachformen in zahlreichen Bildsequenzen, zum Beispiel bei der Vedute der Stadt Emmaus auf der Nordwand des Querhauses, aber noch häufiger auf den Mosaiken der Cappella Palatina, dort beispielsweise an der südlichen Seitenschiffswand.

Gandolfo vertritt die Ansicht, daß diese Kapitelle einer ersten Werkstatt zuzuschreiben seien, die, aus Cefalù kommend, nur eine Zeitlang in Monreale mitarbeitete und dann von den antikisierenden Meistern aus Salerno verdrängt worden sei.[324] Die Unbeholfenheiten und kompositionellen Schwächen sind jedoch nicht zwangsläufig als primitive, frühe Stilphase zu deuten. Vielmehr zeigt sich in der grazilen Struktur des Akanthus, der lebhaften und eigenständigen Figurenbildung sowie in dem Bestreben, am Kalathos einen Bildraum zu schaffen, daß der Künstler hier Elemente verschiedener Strömungen der Monrealer Kapitellplastik aufgriffen hat. Eine Herleitung dieser Komponenten aus der Kapitellplastik des Kreuzgangs von Cefalù ist aufgrund der geringen Qualität der dortigen Arbeiten indiskutabel:[325] Die plastischen, in Details körperhaften Figuren und ihre Stellung im Raum, die experimentelle, bühnenmäßige Behandlung des Kapitellkörpers mit schmückenden Architekturmotiven, die der Mosaikkunst entnommen sind und auch die Anleihen an römische Reliefs, die sich in einigen der Köpfe erkennen lassen, zeugen von dem hochgradig eklektizistischen Charakter des Stil. All dies bedarf der entsprechenden Anregungen, wie sie nur innerhalb der Monrealer

[324] Gandolfo 1989, 153-56.
[325] Siehe Kapitell 5. 3. 2. 1 und 5. 3. 3.

Bauhütte von dem Nebeneinander verschiedener Werkstätten und kultureller Traditionen ausgegangen sein können.

7. 3 Die antikisierenden Blattkapitelle

Die im Folgenden aufgezählten Blattkapitelle sind hier im Anschluß an die verschiedenen Stilvarianten im Umkreis des Veroneser Meisters angeführt, da sie korinthisierende Kapitelltypen abwandeln und dabei bemüht sind, einen antikischen Tenor in der Ornamentik zu wahren. Diesbezüglich schließen sie sich den verschiedenen zuvor aufgeführten Arbeiten an, ohne jedoch dieser Werkstatt direkt zugeschrieben werden zu können. Aufgrund der vereinheitlichenden Wirkung der antikisierenden Bestrebungen ist eine Händescheidung bei den Blattkapitellen nicht immer möglich und auch nur bedingt sinnvoll.

120 Aus der großen Zahl der Blattkapitelle stechen vier heraus, S17, S19, O5 und N25, die in Anlehnung an römisch-komposite Kapitelle über den beiden Akanthusblattkränzen ein dreiteiliges Kymation zeigen. In der mittelalterlichen Architektur ist dieser Kapitelltyp seltener aufgegriffen worden. Seine Präsenz ist ein deutliches Indiz für das wache Interesse der Steinmetzen an römischen Vorbildern. Im Widerspruch zu dem bemüht antikischen Dekor der Kapitelle steht hier jedoch das der Kämpfer, deren stilisierte Muster ebenso wie die spröde Formulierung der anderen Ornamente erkennen lassen, daß die kompositen Kapitelle nicht den zuvor erörterten Hauptmeistern zuzuschreiben sind.[326]

Bei den übrigen korinthisierenden Kapitellen erfolgt die Formulierung des Akanthus gemäß des in Kapitel 4. 1 beschriebenen Schemas, während der Dekor im Bereich der Stützblätter und Voluten variiert wird.[327] Abgesehen von

---

[326] Hier wurden kaiserzeitliche Kompositkapitelle rezipiert unter Verlagerung der Proportionen und einer Reduktion der plastischen Elemente. Daß sich dieser Steinmetz dabei eng an dem römischen Vorbild orientierte und nicht aus dem Verständnis des antiken Formenapparats frei variierte, zeigt sich in einzelnen Details, wie den Zwickelpalmetten, die getreulich nachgebildet sind.

[327] Zu den variablen Grundprinzipien gehört die Bildung der Voluten aus den Stützblättern (N13, O21, O23, S5, S12, W11) oder die Entwicklung der Voluten ohne Stützblätter direkt über dem Hochblatt (W5, S15). Andere interessante Variationen bestehen in der Ausweitung des vegetabilen Dekors, wie beispielsweise bei Kapitell O26, welches die Anzahl der Akanthusblätter auf sechs pro Blattkranz erhöht und über den Stützblättern Helices minores ausbildet.

den ausgeprägten Formengewohnheiten einzelner, herausragender Meister herrscht eine relative Konformität in der antikisierenden Kapitellornamentik.

Unter den Blattkapitellen findet sich auch das einzige signierte Kapitell *18* des Monrealer Kreuzgangs, das folgende schmale Inschrift auf dem oberen Kämpferrand trägt: EGO ROMANUS FILIUS COSTANTINUS MARMURARIUS. Die Existenz der Signatur ist mehrfach zum Anlaß genommen worden, in Romanus einen führenden Kopf der Monrealer Steinmetzen zu sehen.[328] Diese Einschätzung wird jedoch nicht von der Qualität des Kapitells gestützt. Es handelt sich um ein korinthisierendes Blattkapitell mit kannelierter und geknöpfter Caulis, aus der blattgefüllte Voluten hervorwachsen. Aufgrund der ungewöhnlichen Formulierung des vegetabilen Dekors mit erhabenen kleinteiligen Blattrippen statt des sonst üblichen Prinzips der Furchung, ist dem Romanus lediglich ein anderes Kapitell (W14) zuzuschreiben, dessen Dekor weitgehend das von N19 wiederholt. Das Kapitell N19 bevorzugt pflanzliche Motive, die in ihrer Häufung und Kleinteiligkeit die tektonische Struktur des korinthisierenden Kapitelltyps überlagern. Die schematisierten Weinranken des Kämpfers oder der aus byzantinischen Arbeiten abgeleitete Federblattfries lassen zudem Anleihen an fremde Ornamente erkennen.[329]

---

[328] Sheppard 1952, 38f.; Salvini 1962, 196.

[329] Ein herausragender Meister und Kenner der lateinischen Sprache oder anderer Künstlersignaturen war Romanus auf jeden Fall nicht. Abgesehen von der grammatikalischen Insuffizienz der drei Nominative fehlt dieser Inschrift das typische „hoc opus fecit“. Auch hat Clausen darauf hingewiesen, daß die Berufsbezeichnung „marmorarius“ zwar häufig in Urkunden verwendet wurde, in Inschriften jedoch ungebräuchlich war (Claussen, P., Magistri Doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters, Stuttgart 1987, 237).

8 Der Anteil frühgotischer Skulptur

In der Kapitellplastik des Monrealer Kreuzgangs steht neben der großen Kapitellgruppe, die sich in Oberitalien geschulten Bildhauern verdankt, eine wesentlich kleinere Gruppe von Kapitellen, 12 an der Zahl, deren Ornamentik in eine andere Richtung weist.

8. 1 Das Apostelkapitell W1

121 Unverkennbar ist dies bei dem Viererkapitell (W1) der Nordwestecke des Kreuzgangs mit Darstellungen aus dem Leben Christi. Die Struktur des Kapitells folgt nicht dem innerhalb des Monrealer Kreuzgangs üblichen korinthisierenden Aufbau, sondern die figürlichen Szenen werden von einer Arkadenarchitektur überfangen, welche den gesamten oberen Bereich des Kapitells bis zum Kämpfer hinauf einnimmt und die tektonische Struktur überlagert. Auch finden sich keinerlei antikisierende Ornamente. Die Kapitellkelche werden vielmehr formal und inhaltlich dergestalt zusammengeschlossen, daß die Figuren einer Szene über die gesamte Seite des Viererkapitells verteilt sind. Auch der Figurenstil selbst weicht von dem der zuvor behandelten Kapitelle deutlich ab.

Welche Ereignisse dargestellt sind, ist nicht für alle Seiten des Kapitells
122 W1 eindeutig zu sagen. Eröffnet wird die Szenenfolge auf der Ostseite mit der Darbringung Jesu im Tempel. Auf der linken Seite stehen Joseph und
123 Maria, die das Kind über einem Tischaltar zu Simeon und Hanna reichen. Auf der rechten Hälfte der Südseite des Kapitells folgt die Darstellung der Flucht nach Ägypten. Die Frauengestalt auf der linken Hälfte, die den kopfüber herabgleitenden Engel am Flügel berührt, bezieht Salvini in Ermangelung einer anderen sinnvollen Deutung auf die Figurengruppe der West- und
124, 121 Nordseite des Kapitells und deutet sie als Maria.[330] Dort stehen die zwölf

[330] Eine schlüssigere Interpretation, welche die Frauengestalt in einen sinnvollen Zusammenhang zu den übrigen Darstellungen setzt, liegt nicht vor. Bei einer Deutung der Apostelszene als Pfingstereignis wäre die Anwesenheit Marias denkbar. Zwar erwähnt der Pfingstbericht sie nicht ausdrücklich, doch wird Maria zumindest in späterer Zeit häufig zugefügt, basierend auf der Aussage der Apostelgeschichte, daß Maria von Beginn an zur Urgemeinde zählte (Apg 1, 14). Ein Bezug der weiblichen Figur und des Engels zu der rechts anschließenden Szene ist nicht herzustellen. Eine Aufforderung zur Flucht nach Ägypten, die thematisch

Apostel, deren Aufmerksamkeit ganz der segnenden Hand Gottes über dem Kopf Petri gilt.[331]

An den Ecken und den Seitenmitten setzen im oberen Drittel des Kapitells unvermittelt polygonale Türmchen an, zwischen denen sich weite Bögen spannen. Die Figuren sind von dieser kleinteilig gegliederten Baldachinarchitektur überfangen, ohne jedoch ausdrücklich auf sie bezogen zu sein. In den Bogenöffnungen füllen mehrfach Engelsgestalten, die aus der Tiefe der Reliefs hervorzudringen scheinen, den Raum über den Köpfen der Figuren.

Die Frage, welche Region beziehungsweise Bildhauertradition Frankreichs bei dem Stil dieses Kapitells maßgeblichen Einfluß genommen hat, wird kontrovers diskutiert: Nach Toescas allgemeinem Verweis auf die Kunst Burgunds, bemühte sich Biagi die Kapitellplastik von W1 mit dem Verweis auf Cahors und Moissac aus der Skulptur des Languedoc zu erklärt.[332] Für Sheppard hingegen manifestierte sich in der formalen Konzeption und den Figuren die Kenntnis der frühgotischen Skulptur der Ile-de-France, speziell des Chartreser Königsportals.[333] Auf mögliche südfranzösische Wurzeln, auf Saint-Gilles und Arles, hat Salvini erstmals 1952 verwiesen und diese These in der Monographie zum Monrealer Kreuzgang ausgeweitet.[334] Eine Abhängigkeit von der Provençe akzeptierten zunächst Bologna und Cochetti

---

denkbar wäre, erfordert nach Mt 2,13f. und allgemeiner Ikonographie den Traum Josephs. Salvinis zusätzlicher Hinweis auf die Luzifer-Ikonographie trägt nicht zur Klärung des Dargestellten bei (Salvini 1962, 135).

[331] Die einzelne männliche Figur an der Südwestecke, die im Habitus ganz den übrigen elf entspricht, kann nur dieser Gruppe zugeordnet werden, da sie wie die übrigen elf mit Tunica, Pallium und Buch versehen ist und erst durch sie die Zwölfzahl der Apostel erreicht wird. Daß es sich hier wirklich um die Darstellung des Pfingstereignisses handelt, als welches Sheppard die Szene deutete, ist zu bezweifeln (Sheppard 1949 (Iconography), 166). Die Hand Gottes über der Gestalt des Petrus, der seinerseits durch Typus und Schlüssel klar zu identifizieren ist, bietet den einzigen Hinweis, so daß die Szene ebensogut als Aussendung der Apostel betitelt werden kann, wie es Biagi tat (Biagi 1931, 482). Demus schlug eine Deutung als Himmelfahrtsdarstellung vor (Demus 1949, 102). Salvini wählte einen Kompromiß und interpretierte die Szene als den Moment unmittelbar nach der Himmelfahrt Christi, die hier mit dem Pfingstereignis und der Aussendung der Apostel einhergehe (Salvini 1962, 135.). Gegen eine derartige Auslegung hat sich Paeseler gewandt, der in den 12 Männern, ungeachtet der klar gekennzeichneten Figur Petri, Personifikationen der 12 Stämme Israels sieht, deren Zufügung als Annex zur Darstellung Christi im Tempel, als Weiterführung des Epiphaniegedankens zu verstehen sei (Paeseler 1971, 54).

[332] Toesca 1927, 901; Biagi 1931, 481f.

[333] Sheppard 1949, 401-404; - 1952, 35-42.

[334] Salvini 1952, 311; - 1962, 154-156.

Pratesi.[335] In späteren Veröffentlichungen entschied sich Cochetti Pratesi in Abwägung der Thesen Salvinis und Sheppards hingegen für die Skulptur des Chartreser Königsportals als maßgebliche Quelle des Stils.[336] Im Unterschied zu diesen Veröffentlichungen hebt Gandolfo nicht stringente Stilqualitäten des Kapitells hervor, sondern betont seinen ambivalenten Charakter.[337]

Rückblickend auf die zuvor behandelten Kapitelle fällt Zweierlei ins Auge: die Abweichung von dem korinthisierenden Kapitellaufbau und der andersartige Duktus der Figurendarstellung. Mit der Architektonisierung des Kapitellkörpers folgt das Kapitell einer Entwicklung, die am Kapitellfries von Chartres-West, der zwischen 1145 und 1158 entstanden sein dürfte, ihren Ausgang nimmt.[338] Eine Herleitung aus diesem Umkreis ist damit jedoch nicht zwingend, da in den siebziger Jahren, also zum Zeitpunkt der Errichtung Monreales, dieses Motiv bereits außerhalb der Ile-de-France verbreitet war.[339]

Der Figurenstil differiert zwischen den vier Kapitellseiten. Charakteristisch
124 für die sieben Apostel der Westseite des Kapitells ist neben dem länglichen Kopftypus ihre blockhafte Gestalt, die durch Haltung und Gewandführung bedingt ist. Bei den unbewegt dastehenden Aposteln liegen die Arme eng

---

[335] Bologna 1955, 18f.; Cochetti 1956, 9-18.
[336] Cochetti Pratesi 1968, 165-167.
[337] Gandolfo 1989, 162f.
[338] Die Datierung der Westportale stützt sich auf den Bericht von Robert de Torignys, dem Abt von Mont-Saint-Michel, der für den Bau des Südturms das Jahr 1145 nennt: Denn mit dem Entschluß, eine Doppelturmfassade zu errichten, war auch die Entscheidung für die Dreiportalanlage verbunden (Stoddard, W., The West Portals of Saint-Denis and Chartres, Harvard 1952, 14-18, 25f.). Einen terminus ante quem leitet Sauerländer aus der Datierung des Portals am Langhaus der Kathedrale von Le Mans her, das bereits 1158 vollendet war und Chartres-West als Vorbild voraussetzte (Sauerländer, W., Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270, München 1970, 66f., 70).
[339] Kapitelle mit einer derartigen Baldachinarchitektur finden sich an den Chartreser Nachfolgebauten der Ile-de-France und Champagne, in Étamps und Corbeil, aber auch in der Kathedrale von Vienne (Provençe) und bei Arbeiten Benedetto Antelamis in Parma Ende der siebziger Jahre. Strenggenommen spricht die Architektur des Baldachins sogar eher gegen Chartres als Vorbild des Monrealer Kapitells, denn dort, am Kapitellfries des Königsportals, untergliedern mehrere Bögen die Kapitellseiten, so daß jede Figur einzeln gerahmt wird. Da das Apostelkapitell eine die Kapitellseiten mit je einem Bogen überspannende Architektur aufweist, hat Salvini in Verbindung mit seiner Provençe-These auf gleichartige Kapitelle der Kathedrale von Vienne verwiesen. Doch halten bei diesem Hinweis wiederum die figürlichen Elemente einem Vergleich nicht stand (Salvini 1962, 154-156, Fig. 42).

vor dem Oberkörper, und das Gewand umläuft die Figuren diagonal in kräftigen, röhrenförmigen Falten. Durch das Motiv des um Schulter und Hüfte gezogenen Palliums werden plastisch gerundete Formen entwickelt und die Figuren zugleich konturiert. Doch ist die Silhouette der Figuren nur leicht hinterschnitten, so daß die blockhaften Gestalten ganz dem Relief verbunden bleiben. Die Reihung der Apostel wird lediglich durch Drehungen und Überschneidungen im Oberkörper sowie die Haltung des Kopfes aufgelockert.

Die Figuren der Tempelszene sind abwechslungsreicher gestaltet. Ihre *122*
Haltungen und Gewänder variieren stark. Auch bleibt bei der lockeren Anordnung der vier Figuren der plane Reliefgrund als solcher sichtbar. Ausgefallen, ja neu innerhalb der Monrealer Kapitellplastik sind die eigentümlichen Posen von Joseph und Hanna. Ihre Beine sind überkreuzt, beim Joseph in einer gedrehten Schrittstellung, bei Hanna als bewegungsloses Standmotiv. Die gekreuzte Beinstellung vermittelt einen anderen Eindruck als bei den
forschen Bewegungen der Figuren des Veroneser Meisters: Es ist nicht ein *60*
kraftvoller Schritt gemeint, sondern bei dem instabilen Standmotiv durchzieht eine elegante, spannungsvolle Torsion die Figuren. Ebenso auffällig ist das aufwendige Faltenarrangement beim Simeon, an dessen vorgestrecktem Arm der Stoffüberschuß alternierend in hängenden und gestauchten Partien drapiert erscheint. Auf dieser Seite des Kapitells dominiert das Bemühen um außergewöhnliche Motive, inbegriffen das Spielen mit dem Kontrast unterschiedlicher Gestaltungsvarianten, wie etwa der voluminösen Stoffülle beim Gewand des Simeon und dem glatt anliegendem des Josephs. Eine dritte Variante zeigt die Darstellung der Figur Marias, deren Obergewand als sehr dünner, weich fließender Stoff charakterisiert ist, hinter dem ihr Körper weitgehend verloren geht. Analogien hierfür zeigen die fünf Apostel der Nord-
seite sowie teilweise die Figuren der Südseite des Kapitells. Dieser breite, *121, 123*
reliefgebundene Figurenstil ist ohne Vergleich innerhalb der Monrealer Kapitellplastik.[340]

[340] Die breit angelegten Gewandfiguren finden sich nur an dem Apostelkapitell. Die anderen Kapitelle dieser französischen Werkstatt zeigen die blockhaft konturierten Figuren der Ost- und Westseite von W1.

Die Ausführung der nebeneinander stehenden Apostel der Nordseite ist höchst bemerkenswert: Mit ihrer relativ breiten Statur und in der geschlossenen Reihung der Figuren bleiben diese reliefhaft gebunden. Das Interesse wird auf die großen Köpfe mit den ausgeprägten Gesichtern der Apostel gelenkt, während die Körper, plastisch stark zurückgenommen, von der stoffreichen Tunica weitgehend überspielt werden. Mit enormer Leichtigkeit umfließen dabei die kleinteiligen Faltenzüge die breit angelegten Körper und nehmen deren Bewegungen auf. Hier sei der Blick auf den gebrochenen Saum des diagonal hochgezogenen Gewandes gelenkt, wie mit größter Feinheit die Spannungen im Stoff gekennzeichnet und die verschiedenen aufeinanderliegenden Stofflagen angegeben werden. Dieser sehr zurückhaltende, aber zugleich höchst komplexe Faltenstil trägt zu dem ausgewogenen Charakter der Figurengruppe bei. Der feierlich konzentrierte Ausdruck geht wesentlich von den Gesichtern der Apostelfiguren aus. Ihre Physiognomien sind außergewöhnlich scharf geschnitten mit spitzer Nase, eingefallenen Wangen, vortretenden Augen und markanter Stirn. Deutlich zeigt sich das Bemühen um individualisierende Züge bei den einzelnen Figuren. Auch Bart- und Haartracht variieren, doch ist das Grundmotiv zumeist eine voluminöse, gelockte Haarpracht. Diese Apostel der Nordseite des Kapitells verweisen mit ihrer Organisation als Gewandfiguren und der zugehörigen Gestik, der Formulierung der Köpfe und der feierlich entrückten Atmosphäre innerhalb der Figurengruppe auf den Einfluß frühgotischer Skulptur Frankreichs.

Nicht nur die formale Strukturierung des Kapitells W1 unterscheidet es demnach von den korinthisierenden Figurenkapitellen des Kreuzgangs, sondern es bestehen auch erhebliche Differenzen im Figürlichen. Das Verhältnis der Figuren zum Kapitellkern, also der Reliefaufbau ist hier ein anderer: Während bei der antikisierenden norditalienischen Kapitellgruppe das Loslösen der figürlichen Elemente vom Reliefgrund durch à jour gearbeitete Partien und starke Hinterschneidungen angestrebt ist und in der freiplastischen Ausarbeitung mitunter ein statuettenhafter Eindruck erzielt wird, bleiben die Figuren des Apostelkapitells ganz dem Relief verhaftet. Sie entwickeln körperliche Volumina und deren Position im Raum nicht über das

Standmotiv auf einer waagerecht vorspringenden Fläche, sondern sie erscheinen aus dem Rumpf heraus konzipiert: Die Figuren haben um die Körpermitte das geringste Volumen und bleiben in dieser Partie flach am Kapitellkelch, während Schultern und Beine nach vorne streben können. Auch sind die Figuren größtenteils nicht über ein anatomisches Gerüst, sondern von der Oberfläche des Gewandes her konzipiert. Mit den zum Teil volumigen Faltenzügen und den fließenden, vielschichtigen Gewandpartien unterscheidet sich der Stil wesentlich von dem anderer Kapitelle des Kreuzgangs.

8. 2 Die Kapitellgruppe um W1

Während der zuletzt beschriebene Figurenstil sich einzig und allein auf zwei Seiten des Apostelkapitell zeigt, findet sich der schlanke Figurenstil der West- und Ostseite des Apostelkapitell W1, wenn auch in höchst unterschiedlichen Kapitellkonzeptionen und Thematiken, bei einigen wenigen anderen Arbeiten. Zu ihnen gehört das Kapitell mit Szenen des Martyriums Johannes des Täufers (N14), dessen Oberfläche durch Witterungseinflüsse *125* stark beschädigt ist. Dargestellt ist auf der Ostseite des Kapitells Johannes, taufend am Jordan, und links anschließend die Befragung des Johannes durch die Pharisäer. Folgt man der bisherigen Leserichtung, so schließt sich *126* die Enthauptung des Täufers an, während auf der gegenüberliegenden *25* Schmalseite des Kapitells Johannes vor Herodes Antipater und auf der anschließenden Seite der Tanz der Salome dargestellt ist.

Wie bei W1 ist die tektonische Kapitellstruktur zugunsten der szenischen Darstellungen, die mit den schlank proportionierten Figuren die gesamte Höhe der Kapitellkelche einnehmen, aufgelöst. Auf zusätzliches Dekor wurde weitgehend verzichtet, dabei ist der Kapitellkelch von regelmäßigen vertikalen Mulden überzogen. Aus dieser Struktur heraus entwickelte sich ehemals über einzelnen Szenen eine bekrönende Architektur. Deutlich ist bei den Figuren die Nähe zu denen des Apostelkapitells zu erkennen, beispielsweise *25, 122* bei der tanzenden Salome und der sie flankierenden Figur zu denen der Tempelszene von W1. Diese beiden Kapitelle (W1, N14) sind die einzigen Kapitelle im Monrealer Kreuzgang, welche die tektonische Struktur des Kapitells zugunsten großfiguriger Darstellungen und dominanter Binnenarchi-

tekturen komplett aufgeben. Bei anderen Arbeiten hat dieser Meister auf den innerhalb der Monrealer Kapitellplastik bevorzugten Kapitelltyp zurückgegriffen und seine Figuren unmittelbar in das Blattwerk korinthisierender Kapitelle gestellt. Die Übereinstimmungen im Figurenstil sind jedoch derart, daß man sie obgleich der variierenden vegetabilen Elemente derselben Hand wie das Apostel- und Johanneskapitell zuschreiben muß: Zu diesen Kapitellen
127, 128 zu zählen ist das Viererkapitell S1, dessen acht Figuren als Konstantin und Helena, drei Propheten, die Königin von Saba, sowie die Personifikationen von Ekklesia und Synagoge zu identifizieren sind.[341] Die Figuren stehen nach bekannter Art frontal auf dem Kranzblatt, während neben und hinter ihnen das antikisierende Dekor, Hochblatt, Voluten und Abakus, fortgesetzt ist. Ein Vergleich zwischen der Helena mit ihren scharf geschnittenen, charaktervollen Gesichtszügen und der tanzenden Salome beispielsweise verdeutlicht in der Körperformulierung, den gestreckten Proportionen und den dünnen Gliedmaßen die stilistische Nähe.

Der Akanthus ist ausgebildet als geschmeidiges Blattwerk, dessen Ränder sich nach außen rollen und deren Blattfinger nur eine leichte Äderung durch flache Rillen zeigen. Die Zartheit der Strukturen in Verbindung mit einer glänzenden Blattoberfläche verleihen dem Ornament eine metallische Glätte. Diese ungewöhnliche Bildung des vegetabilen Dekors ist Anlaß genug, auch
129 das Kapitell N1 derselben Hand zuzuschreiben. Hier sind als figürliche Motive auf dem Kranzblatt Vögel eingefügt. Obgleich das Kapitell einen antikisierenden Blattdekor trägt, sind die vier Kapitellkelche wie bei W1 zu einem Block miteinander verschmolzen. Unantikisch ist auch die Auflösung der Voluten zu einem Schlaufenmotiv. Regelrechte Schlaufenkapitelle gibt es zwei im Monrealer Kreuzgang. Während N5 als unbeholfene Nach-
24 ahmung von S10 einzustufen ist, kann S10 seinerseits mit dem konsequent entwickelten Schlaufenapparat aus breiten Bändern und geschmeidigem Blattdekor durchaus dieser Kapitellgruppe hinzugefügt werden.

---

[341] Sheppard 1949 (Iconography), 162.

Zudem finden sich im Monreale Kreuzgang sechs weitere Kapitelle, die hinsichtlich ihres Figurenstils den zuvor beschriebenen Exemplaren nahe stehen. In der formalen Organisation und der Durchformung der vegetabilen Ornamente weichen sie graduell voneinander ab: Die Zuschreibung von O2 und O4 zu der Kapitellgruppe um W1 und N14 basiert primär auf der Darstellungsweise der figürlichen Motive. Bei O4 handelt es sich um Kämpfende, die direkt in das Blattwerk eines korinthisierenden Kapitells eingestellt sind, während O2 nackte Figuren in Ranken trägt. Die Figuren dieser Kapitelle bleiben, obwohl sie auf einer waagerechten Standfläche positioniert sind, dem Reliefgrund auf dieselbe Art verbunden wie diejenigen des Johanneskapitells. Der instabile Eindruck, den sie durch die vorgebeugte Haltung und die leicht angewinkelten Knie vermitteln, gründet in denselben konzeptionellen Unstimmigkeiten. Abgesehen vom Standmotiv der Figuren bestätigen auch die Formulierung ihrer Köpfe mit den weich ondulierten Haaren sowie Details in der Gewandbehandlung die stilistische Nähe zu den bereits beschriebenen Kapitellen. Eine Verbindung besteht zudem im Rankenschema von O2, das die abstrakte Form der Schlaufenkapitelle aufgreift. Das einzige Blattwerk dieser Ranken sind Blattknospen, die sich rund einrollen. Während die Blattknospen in der Ausführung dem zuvor beschriebenen weichen Blattdekor nahe stehen, ist die Binnenstrukturierung des Akanthus bei O4 und O2 eine Kräftigere, mit tiefen Bohrfurchen und Ösen, die antiken Vorbildern oder solchen der Monrealer Skulptur angenähert ist.

130, 131

Der charakteristische Kopftyp dieser Werkgruppe begegnet bei dem Kapitell O10 in Gestalt der Harpyien, bei den sitzenden Männern von W21 sowie bei S7 als kleiner Kopf vor dem Abakus, der mit seiner klaren Physiognomie an die Apostel der Westseite von W1 erinnert. Da sich die übrigen Ornamente dieser Kapitelle in das benannte Repertoire einfügen, spricht nichts gegen eine Einbeziehung dieser drei in die Werkgruppe. Allein auf der charakteristischen Bildung des Akanthus, insbesondere der spezifischen Ausführung der seitlichen Blattlappen im Kranzblatt, gründet die Zuschreibung des Vogelkapitells W18. Das kurioseste Kapitell des Monrealer Kreuzgangs ist wohl W24 mit seinen à jour gearbeiteten Drachen, die mit ausgebreiteten Flügeln und verdrehtem Hals zu sechst das Kapitell bevöl-

23, 132

22

133

134

kern. Für eine Zuschreibung zur französischen Gruppe sprechen die stilisierten Blattornamente, die Formulierung der Voluten sowie das Chevronmuster des Kämpfers.

Resümierend ist zu sagen, daß innerhalb dieser Kapitellgruppe Ornamente auftreten, die der übrigen Kapitellplastik des Monrealer Kreuzgangs fremd sind. Hier werden abstrakte, unantike Repetitionsmuster bevorzugt: der Vierblattfries an den Kämpfern von O10 und O2, das Wellenband von O4 und S7, der Diamantfries bei N14 und am Abakus von O2 sowie das Chevronmuster von N14 und W24.

8. 3 Zu den Quellen der frühgotischen Tendenzen

Daß diese Kapitellgruppe auf französischen Bildhauertraditionen fußt, ist bereits eingangs in der Diskussion um das Apostelkapitell deutlich geworden. Eine generelle Abhängigkeit von der Chartreser Skulptur, wie sie Sheppard für W1 und N14 vermutet, ist nicht zu bestreiten. Formale Anknüpfungspunkte bestehen in der Architektonisierung und dem Überspielen der Kapitellstruktur durch seitenübergreifende Szenen sowie in der allgemei-
135 nen Anlage der Figuren. Bei einem direkten Vergleich der schlanken Figuren von W1 und N14 mit Ausschnitten des Chartreser Kapitellfrieses treten über die zeitliche Differenz und den deutlich altertümlicheren Charakter des Chartreser Kapitellfrieses hinweg die Gemeinsamkeiten in der Figurenkonzeption deutlich zutage: in der Reihung der Figuren auf dem schmalen Halsring, der Entwicklung des Standmotivs mit vortretenden Kniegelenken und nicht zuletzt in den vorgestreckten Köpfen, den länglichen Gesichtern und den neugierigen Blicken aus großen Augen. Die Betonung der schmalen Gestalten durch die geschlossene Kontur der eng anliegenden Gewandung, ja der gesamte Habitus der Personen sowie der Rhythmus der Erzählungen lassen konzeptionelle Gemeinsamkeiten erkennen.[342]

---

[342] Der Chartreser Kapitellfries ist stilistisch nicht homogen, was angesichts des Umfangs der Skulptur nicht verwundert. Um eine Unterscheidung verschiedener Hände und deren stilistische Einordnung hat sich zunächst Priest bemüht (Priest, A., The Master of the West Façade of Chartres, in: Art Studies, 1, 1923, 28-44). Von ihm stammt die heute noch bemühte Unterteilung in einen sogenannten Saint-Denis- und Étamps-Meister: Dem Étamps-Meister und dessen Gehilfen wird die linke Hälfte des Frieses zugeschrieben, dem Saint-Denis-Meister und einem Assistenten die rechte (Stoddard, W., Sculptors of the West Portals of Chartres

Aber diese generelle Abhängigkeit von der Skulptur Chartres-Wests, die Sheppard ausführlich beschrieben hat, ist nur ein Aspekt im Stil der zuvor zusammengestellten Kapitellgruppe und betrifft vorwiegend die erzählenden Kapitelle.[343] Daneben steht eine romanische Komponente, die nicht auf den Einfluß der übrigen Kapitellplastik des Monrealer Kreuzgangs zurückzuführen ist, sondern dem spezifischen Repertoire der französischen Steinmetzen zugeschrieben werde muß. Bei näherem Hinsehen findet sich auch für diejenigen Kapitelle dieser Werkgruppe, deren Dekor nicht mit der Ornamentik frühgotischer Skulptur konform zu gehen scheint, Vergleichbares im Umfeld von Chartres-West. Der Vierblattfries und das Motiv der Rankenkletterer beispielsweise begegnet auch an den schmalen Gewändesäulen des Königsportals. Für andere Motive, wie die Harpyien oder die Schlaufenstrukturen, beides an sich typische Elemente romanischer Kapitellplastik, lassen sich bis weit in die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts Parallelen in der frühgotischen Skulptur des Kronlandes und der Champagne aufzeigen.

8. 3. 1 Die Portalskulptur von Saint-Loup-de-Naud

In der Nachfolge der Chartreser Skulptur, die den Monrealer Kapitellen *136*
zeitlich näher steht als die des Königsportals, finden sich weitere Parallelen für die höchst unterschiedlichen Kapitelltypen und Ornamente dieser Kapitellgruppe. So überrascht die Portalskulptur von Saint-Loup-de-Naud, einer Prioratskirche im Département Seine-et-Marne, deren Skulpturenschmuck in der Tradition von Chartres-West steht, mit Tiermotiven im Portalgewände.[344] *23, 130*
Hier zieren Harpyien und Sphinxe in gegenständiger Anordnung die Kapitelle. Diese Mischwesen sind zwar an sich kein seltenes Motiv, doch ihre Formulierung in einem Figurenstil, der deutlich frühgotischen Formengewohnheiten unterliegt, ist ungewöhnlich. In der Gestalt und Proportionierung der Fabelwesen, deren Einbindung in das Blattwerk und schließlich in den

Cathedral, New York 1986, 140-148). Die zum Vergleich herangezogene Partie des Kapitellfrieses befindet sich zwischen dem Mittelportal und dem rechten Seitenportal und zeigt Szenen aus dem Leben Jesu.

[343] Sheppard 1949 (Chartres), 406-414.

[344] Eine Abbildung des gesamten Portals von Saint-Loup-de-Naud findet sich bei Sauerländer 1970 (Gotische Skulptur), Fig. 24f.

Gesichtszügen der Mischwesen bestehen Ähnlichkeiten zu den Monrealer Kapitellen, die über allgemeine motivische Entsprechung hinausreichen.

Für die Entstehung des Portals von Saint-Loup-de-Naud liegen keine evidenten Daten vor. Die Skulptur wird in Abhängigkeit vom Charteser Königsportal sowie der Portalskulptur von Saint-Bénigne in Dijon und der Portal- und Kreuzgangsskulptur von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-en-Champagne zwischen 1150 und 1175 datiert.[345]

8. 3. 2 Die Kreuzgangsskulptur von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-en-Champagne

Die Kapitellplastik des Kreuzgangs in Châlons-en-Champagne, in der älteren Literatur noch unter dem Ortsnamen Châlons-sur-Marne geführt, ist nicht nur für Saint-Loup-de-Naud interessant, sondern auch sehr aufschlußreich in Bezug auf den Stil der Monrealer Kapitellgruppe. Errichtet wurde der Kreuzgang an der Nordseite der Kirche Notre-Dame-en-Vaux vermutlich im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts.[346] Der Kreuzgang war in den Jahren 1759 bis

---

[345] Laut Salet entstanden Chor, Transept und die beiden östlichen Joche des Langhauses gegen Ende des 11. Jahrhunderts, während das restliche Schiff und das Portal samt Vorhalle nach 1167 datieren. Anlaß für diese Datierung nach 1167 ist der Bericht von einer Schenkung seitens des Grafen Henri-le-Libéral, die, so Salet, eine zweite Bauphase erst ermöglichte und für die Portalskulptur eine Entstehung zwischen 1170 und 1175 vermuten läßt (Salet, F., Saint-Loup-de-Naud, in: Bulletin Monumental, 92, 1933, 129-169, 132, 136ff., 166; Aubert, M., French Sculpture at the Beginning of the Gothic Period, Florenz 1929, 197f.). Einer Datierung um 1170/75 schlossen sich Stoddard und Lapeyre an (Stoddard 1952, 33-34; Lapeyre, A., Des Facades Occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux Portails de Laon, Mâcon 1960, 126-138, 132). Angesichts des Stils der Portalskulptur hat sich Sauerländer dagegen ausgesprochen, die Schenkungsurkunde mit der Errichtung der Vorhalle und des Portals kausal zu verknüpfen und hat sie seinerseits zeitlich näher zu Chartres-West in die 50er Jahre, spätestens 1160 datiert (Sauerländer, W., Sculpture on Early Gothic Churches: The State of Research, in: Gesta, 9, 1970, 32-48, 40; - 1970 (Gotische Skulptur), 77, Taf. 24f.). Die Datierungsdiskussion ist weiterhin offen, da stilkritische Vergleiche mit anderen frühgotischen Bauten, wie Saint-Pierre-le-Vif in Sens, Saint-Bénigne in Dijon oder Châlons-en-Champagne zwar die Aufstellung einer relativen Chronologie erlauben, dies jedoch ohne den Datierungsspielraum des Portal in Saint-Loup-de-Naud zwischen 1150 und 1175 eingrenzen zu können (Maines, C., The Western Portal of Saint-Loup-de-Naud, Garland 1979, 244-247; Stoddard 1986, 213-218).

[346] Aus der Baugeschichte der Kirche Notre-Dame-en-Vaux ist bekannt, daß vor 1150 mit Erneuerungsarbeiten der bereits 1114 erwähnten Kirche begonnen worden war. Ab 1157 wurden diese aufgrund eines teilweisen Einsturzes der Kirche forciert betrieben. Für das Jahr 1183 ist zudem eine Teilweihe dokumentiert (Demaison, L., Châlons. Eglise Notre-Dame, in: Congrés Archéologique de France, 78, 1912, 246-249, 473-496; Prache, A., L'église Notre-Dame-en-Vaux de Châlons, in: Congrès Archéologique de France, 135, 1977, 279-297; Corsepius, K., Notre-Dame-en-Vaux. Studien zur Baugeschichte des 12. Jahrhunderts in Châlons-en-Champagne, Stuttgart 1997, 87-121). Der Kreuzgang wird in den Dokumenten nicht erwähnt, doch ist aufgrund des Stils der Kreuzgangsskulpturen eine Entstehung um

1766 Umbauarbeiten zum Opfer gefallen und sein Steinmaterial teilweise erneut verbaut worden.[347] Archäologische Grabungen in den Jahren von 1963 bis 1976 förderten neben den Fundamenten des Kreuzgangs auch Skulpturfragmente zutage, die heute im dortigen Museum ausgestellt sind. Zudem konnten zahlreiche, in diverse Sammlungen versprengte Skulpturen dem ursprünglichen Bestand des Kreuzgang zugeschrieben werden.[348]

Der plastische Schmuck im Kreuzgang von Châlons-en-Champagne bestand aus einem umfangreichen Zyklus von Säulenfiguren sowie der höchst abwechslungsreichen Kapitellplastik. Diese ist in Grundform und Dekor der Kapitelle wechselhaft, es wurden sowohl einfache als auch Doppelkapitelle als auch Kapitellblöcke von Säulenbündeln und kantonierten Pfeilern ergraben. Der Dekor variiert zwischen korinthisierenden Blattstrukturen, bevölkerten Ranken und auch szenischen Darstellungen. Die szenischen Kapitelle, die ausschließlich neutestamentliche Textstellen illustrieren, stellen in dem für die Datierung des Kreuzgangs in Frage kommenden Zeitraum eine Seltenheit dar: Andernorts in der frühgotischen Architektur Nordfrankreichs um 1170 funktionieren Kapitelle nicht länger als Bildträger, sondern werden auf ihre Funktion als bedeutungsfreies architektonisches Glied mit begrenztem dekorativen Wert dem architektonischen System untergeordnet.

Wie die Portalskulptur von Saint-Loup-de-Naud zeigt auch diejenige des Kreuzgangs von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-en-Champagne eine höchst bemerkenswerte Verbindung der zarten Formensprache der Früh-

---

1170/1180 parallel zu den Arbeiten an der Kirche wahrscheinlich (Sauerländer, W., Skulpturen des 12. Jahrhunderts in Châlons-sur-Marne, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 25, 1962, 97-124, 108-112; - 1970 (Gotische Skulptur), 95; Pressouyre, S./M. Laroche, Images d'un cloître disparu ... Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne, Paris 1976, 112; Pressouyre, L., Réflexions sur la sculpture du XIIe siècle en Champagne, in: Gesta, 9, 1970, 16-31).

[347] Pressouyre, L., Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux a Châlons-sur-Marne, in: Congrès Archéologique de France, 135, 1977, 289-306.

[348] Einige Skulpturen waren schon früher in den Besitz verschiedener Museen gelangt und befinden sich heute im Louvre, in der Sammlung Mayer van den Bergh in Antwerpen, im Museum of Fine Arts in Cleveland (Ohio) und in der Stiftung Abegg in Bern. Weitere Figuren und Fragmente des Kreuzgangs sind zudem in der Kirche von Sarry verbaut (Aubert, M./M. Beaulieu, Musée National du Louvre, Description raisonnée des sculptures, I. Moyen Age, Paris 1950, Nr. 85, Nr. 88, Nr. 89; Nr. 97, Nr. 98; Paillard-Prache, A., Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne, in: Mémoires de la Sociéte d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne, 77, 1962, 61-63; Sauerländer 1962, 102; - Eine Säulenfigur aus Châlons-sur-Marne im Museum in Cleveland (Ohio), in: Pantheon, 21, 1963, 143-148).

gotik mit romanischen Relikten in der formalen Kapitellstruktur und den figürlichen Motiven. Diesbezüglich kann sie dem Stil des französischen Ateliers im Monrealer Kreuzgang gegenübergestellt werden.

137 - 139 Bei einigen der Kapitelle in Châlons sind Tier- und Fabelwesen in die vegetabile Struktur eingebunden. Waren diese Motive an den Kapitellen des Portalgewändes von Saint-Loup-de-Naud so groß, daß sie die gesamte Kapitellstruktur dominierten und das Blattwerk lediglich als ergänzendes Füllmotiv erschien, so ist hier der Dekor weniger dicht und das Schema der Ranken, die nur mit wenigen Profilblättern oder Blattknospen besetzt sind, dominiert die Struktur. Der Vergleich mit den Monrealer Arbeiten trägt in mehrfacher Hinsicht: Nicht nur die gerade angesprochenen Motivelemente,
23, 130 sondern auch Details, wie die Formulierung der Köpfe der Figuren, offenbaren ihre Gleichartigkeit. Übereinstimmungen zeigen sich in den Gesichts-
121 zügen ebenso wie in der gesträhnten Haartracht mit den Schneckenlocken. Eine Verwurzelung in derselben Darstellungstradition ist auch bei der Charakterisierung der vegetabilen Elemente, der Bildung des Rankenstamms und Blattwerks, deutlich nachzuvollziehen: bei dem bevorzugten Motiv der zarten Blattknospen mit der gebuchteten Oberfläche der einzelnen Finger und der Bildung des Akanthus. Zur Verdeutlichung sei ein weiteres Kapitell
140, 128 des Kreuzgangs von Châlons angeführt: Wie bei S1 sind hier die Akanthusblätter als dünnes Blattwerk mit lappigen Blattfingern formuliert, dessen Bildung nichts mit antikem Akanthus gemein hat. Die Binnenstruktur der Blätter ist nicht durch kantige Bohrfurchen und Ösen angegeben, sondern aus schmalen Graten und Dellen entwickeln sich die konkav eingezogenen Formen der einzelnen Blattfinger.

Weitere Übereinstimmungen zwischen der Monrealer Kapitellgruppe und der Skulptur des Kreuzgangs von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons bestehen
141, 142 im Modus der Figurendarstellung. Ungeachtet, ob die Figuren im Rahmen einer szenischen Darstellung am Kapitell oder als Säulenfigur auftreten, sie entwickeln unabhängig von Größe oder Funktion nur sehr eingeschränkt körperliches Volumen. Gerade bei den Säulenfiguren fällt auf, daß sie nicht als eigenständiger, plastischer Körper vor der Säule stehen, sondern daß sie reliefhaft mit der rückwärtigen Säule verbunden bleiben. So löst sich die

Figur des Moses mit der rechten Körperhälfte nicht vom Säulenschaft, sondern sie ist diagonal davorgestellt. Lediglich die abgewandte Schulter entwickelt über den angewinkelten Arm freiplastische Qualitäten. Diese Gebundenheit an die Säule läuft den Emanzipationsbestrebungen, die sich in der Entwicklung der frühgotischen Säulenfigur abzeichnen, entgegen. Hier ist nicht eine statuenhafte Freiheit gesucht, sondern die Figuren bleiben, nicht zuletzt auch aufgrund ihrer geringen Größe, Beiwerk der Säulenschäfte.[349] Mit ihrer flächigen Konzeption bilden die erhaltenen Kapitell- und Säulenfiguren in Châlons-en-Champagne einen interessanten Vergleichspunkt für die breit angelegten Apostel der Nordseite von W1, die Sheppard bei seiner Herleitung aus der Chartreser Skulptur nicht erwähnte. Denn dort, bei den Figuren des Kapitellfrieses ebenso wie bei denjenigen der Säulen und Türpfosten des Königsportals, ist für diesen Figurentyp kein treffender Vergleich zu finden, gilt doch das Interesse der zunehmenden Autonomie körperhaft gerundeter Formen. Allgemeine Analogien zwischen den Aposteln von W1 und denen der Kreuzgangsskulptur von Châlons-en-Champagne, beispielsweise zwischen der Säulenfigur des Moses und den Figuren des Mandatum-Kapitells, bestehen neben ihrer Formulierung als breite Gewandfiguren auch in den Gesichtszügen und den eigentümlichen Schneckenlocken der Haartracht.

Für den anderen, schlanken, silhouettierenden Figurentyp des Apostel- und Johanneskapitells (W1, N14) sei zudem auf eine weitere Säulenfigur aus Châlons hingewiesen, eine Frauengestalt, die als Witwe von Sarepta be- *143*
zeichnet wird.[350] Die Formulierung ihres stark gelängten und in sich gedrehten Körpers mit dem breiten, überkreuzten Standmotiv und einem Rumpf, der in seinem Umfang stark gestaucht ist, ist derjenigen des Joseph und der Hanna von W1 oder des Kriegers von O4 verwandt: Es ist derselbe Typus, *122, 131*
der sich zurückverfolgen läßt bis zu den kleinen Figuren der Strebepfeiler

[349] Die Höhe der Säulenfiguren schwankt zwischen 80 cm und 85 cm (Sauerländer 1962, 103).
[350] Benennung nach Pressouyre 1976, 51.

und Türpfosten von Chartres-West, bei welchen die gedrehte Bewegtheit in körperhaft gerundete Formen umsetzt ist.[351]

Angesichts der übrigen Säulen- und Kapitellfiguren in Châlons, deren Stil nicht dieselbe Nähe zu der französischen Kapitellgruppe des Monrealer Kreuzgangs aufweist, muß man den zuvor aufgezeigten Konnex jedoch relativieren. Bei dem Hinweis auf die Skulptur von Saint-Loup-de-Naud und Notre-Dame-en-Vaux kann es nicht um die Unterstellung einer konkreten Abhängigkeit gehen, sondern vielmehr darum, auf die Existenz derartiger Tendenzen in der frühgotischen Skulptur aufmerksam zu machen und damit zu verdeutlichen, daß die Ornamentik dieser Monrealer Kapitellgruppe im Raum der Ile-de-France und Champagne im dritten Viertel des 12. Jahrhunderts beheimatet ist. Charakteristisch für diese Skulpteure ist die eigentümliche Verbindung der Formensprache der Ile-de-France mit altertümlichen Stilelementen, die vielleicht angesichts der Kapitelltypen und der figürlichen Motive als starke burgundische Einflüsse in der frühgotischen Skulptur zu deuten sind. Die Abhängigkeit von der frühgotischen Architektur bestätigt auch die Eckzier einiger Säulenbasen des Monrealer Kreuzgangs,
144 - 149 denen zum Vergleich hier die Basen von Notre-Dame-en-Vaux in Châlons-en-Champagne gegenübergestellt sind.

[351] Abbildung dieser Figuren bei Stoddard 1986, 135.

Exkurs: Die Portalskulptur von Santa Maria degli Alemanni in Messina

Der Anteil der französischen Werkstatt an der Kapitellplastik des Monrealer Kreuzgangs ist relativ gering. Doch sind die 12 Kapitelle nicht ihre einzigen Arbeiten auf Sizilien, sondern die Werkstatt war zudem in Messina, am skulpturalen Dekor des Seitenportals der Kirche Santa Maria degli Alemanni *150* beteiligt.[352] Aufgrund fehlender Dokumente und in Anbetracht der vermeintlich gotischen Architektur wurde die Kirche zumeist der staufischen Periode zugeordnet und bis 1220 datiert. Eine solch späte Datierung ist jedoch fraglich und in Hinblick auf die Skulptur des Seitenportals nicht haltbar.[353] Die Bauskulptur von Santa Maria degli Alemanni ist nicht einheitlich.[354] Die erhaltenen, zum Teil in situ befindlichen Fragmente lassen auf verschiedene Werkstätten an Haupt- und Nebenportal sowie der Kapitellplastik im Kircheninnern schließen.[355]

Der Stil der Skulptur des Seitenportals von Santa Maria degli Alemanni wird recht kontrovers beurteilt: Während Bottari und Di Giacomo eine generelle Nähe sehen, beschreibt Salvini ihren Stil getrennt von dem Strang romanischer Skulptur des Palermitaner Raums, der seiner Chronologie zufolge mit den Trägerfiguren des Grabmals Rogers II. beginnend in der Monrealer Skulptur gipfelt.[356] Der Portaltyp ohne Architrav und Tympanon ließ Salvini an die westfranzösische Architektur des Poitou denken und das Por-

---

[352] Man hat die erhaltenen Fragmente der Portalskulptur, die in Folge der Zerstörung der Kirche durch das Erdbeben im Jahre 1908 im Museo regionale di Messina aufbewahrt wurden, nun an der Nordseite der wiederaufgebauten Kirche als Portal errichtet (Consoli, G., Messina. Museo regionale, Bologna 1980, 73-76). Es besteht aus 17 Marmorblöcken und mißt in der Höhe 3,50 m, 2,90 m in der Breite und hat eine lichte Weite von 1,65 m (Di Giacomo, C., L'apparato scultoreo della chiesa di Santa Maria degli Alemanni, in: Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona. Arti figurative e arti santuarie, Hg. M. A. Andalaro, Bd. 1, Teil 2, Palermo 1995, 691-694, 691).

[353] Mauceri, S., S. Maria degli Alemanni in Messina, in: L'Arte, 15, 1922, 134-141; Gazzola, P., La chiesa di Santa Maria degli Alemanni in Messina, in: Palladio, 5, 1941, 207-221.

[354] Die Unterschiede sind auch im Material manifest: Während das Hauptportal in Messineser gesso balatino gearbeitet ist, wurde für das Seitenportal Marmor verwendet (Di Giacomo 1995, 691).

[355] Bottari, S., Monumenti Svevi di Sicilia, Palermo 1950, 9-14, 12.

[356] Bottari 1950, 12; Di Giacomo 1995, 93; Salvini 1962, 224; Salvini, R., Scultura Poitevina in Sicilia. Il portale di Santa Maria degli Alemanni a Messina, in: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik, Festschrift für Theodor Müller, Hg. K. Martin, München 1965, 47-54.

tal in Messina unter Berücksichtigung des Figurenstil um 1175 bis 1195 datieren.[357]

151, 122 Salvinis Beurteilung kann angesichts der deutlichen Übereinstimmungen, die eine direkte Gegenüberstellung der Portalskulptur mit der Kapitellplastik des Monrealer Kreuzgangs, speziell mit den Arbeiten des französischen Ateliers, ergibt, nicht überzeugen. Zwei Seiten des Monrealer Kapitells W1 bieten in vielen Punkten eine unmittelbare stilistische Verwandtschaft mit dem Kapitellfries des Portals von Santa Maria degli Alemanni dar: Es beginnt bei der formalen Organisation der figürlichen Szenen mit einer bekrönenden Architektur, unter der zumeist frontal stehenden Figuren locker gereiht sind und reicht bis in motivische und stilistische Details. So sind die Figuren der Maria und des Simeon auf gleiche Weise wie diejenigen des Portalfrieses formuliert, nämlich als flache, breit angelegte Figuren, deren ausladendes Gewand die Figuren stoffreich umzieht und im unteren Bereich zu Röhrenfalten gestaucht ist, die am Saum, rechts und links der Beine zackig aufbrechen. Am Kapitellfries von Santa Maria degli Alemanni ist dies Motiv der aufgebohrten Gewandsäume in manierierter Weise bei jeder Figur zu finden. Auch die bekrönenden Architekturen evozieren einen direkten Vergleich: Während in Monreale einzelne mehrgeschossige Türmchen, zwischen denen sich Arkaden spannen, die Kapitellseiten gliedern, ist es am Portalfries eine fortlaufende, dichte Reihung einzelner Erker. Die horizontale Gliederung der Architekturen in zwei Geschosse und deren Strukturierung mittels einer kleinteiligen Durchfensterung, das Motiv der Türme, die an den Kapitellecke weit vorragen und nicht zuletzt die daraus herabstürzenden Engel, zeigen deutlich die motivischen und stilistischen Entsprechungen. Hierbei handelt es sich unverkennbar um denselben Duktus in der Anlage und Formulierung der Szenen, so daß man beiderorts denselben Meister vermuten muß. Auch die Archivoltenfiguren in Messina sind demselben Stil verpflichtet und lassen sich mit den Arbeiten dieses Meisters im Monrealer Kreuzgang verbinden. Gleiches gilt für den Dekor der Portalpilaster, der sich ebenfalls mit dem Repertoire des französischen Ateliers im Monrealer Kreuzgang vereinbaren

[357] Salvini 1962, 226-228; - 1965, 53f.

läßt. Ohne dokumentarische Evidenz, allein aufgrund der isolierten Stellung dieses Künstlers im französischen Atelier der Monrealer Bauhütte und ist man geneigt, in der Portalskulptur von Santa Maria degli Alemanni das spätere Werk zu sehen.

9 Weitere Stiltendenzen innerhalb der Kreuzgangsskulptur

9. 1 Die Säulenschäfte der Nordwestecke

154 Die vier Säulen, die in der Nordwestecke des Kreuzgangs stehen, tragen nicht wie die übrigen reliefierten Säulenschäfte einen Dekor aus antikisierendem Wein- oder Akanthuslaub, sondern gesträhnte Ranken und rundmaschige Flechtbandornamente umziehen vollständig den Säulenschaft. Diese sind mit stilisierten Pflanzen- und Tiermotiven durchsetzt. Es handelt sich hierbei um ein sehr massives Ornament, da der zweischichtige Reliefaufbau nur zwischen dem Reliefgrund und einer Vorderebene differenziert. Auch sind die Füllmotive in Größe und Plastizität ganz der Binnenstruktur des Bandornaments angepaßt und auf klare Formen reduziert. Neben Blatt- und Blütendekor sind hier verschiedene Vogelmotive, gegenständige Tierpaare sowie Rankenkletterer, die in ihrer plumpen Art nichts mit den Putti andere Säulenschäfte gemein haben, dargestellt.

Während die skulpierten Säulenschäfte der anderen Kreuzgangsecken aufgrund ihres antikisierenden Dekors und der Kleinbildmotive in der Literatur viel Beachtung gefunden haben, wurde das massive Ornament dieser Schäfte nur en passant erwähnt.[358] Dabei unterscheidet es sich mit seinem robusten, durch und durch romanischen Charakter von dem antikisierenden Bestreben, das sonst allenthalben in der Monrealer Bauplastik vorliegt: Dieser Stil ist weder mit dem Veroneser Atelier noch mit der französischen Kapitellgruppe zu vereinbaren, sondern stellt eine eigenständige Richtung innerhalb der Monrealer Skulptur dar. Sie ist nicht auf diese vier Säulenschäfte begrenzt. Die Handschrift dieses Meisters, seine spezifischen Pflanzenmotive und Figuren, finden sich an den Figurenkapitellen N6, N9 sowie
155 - 157 dem Schlaufenkapitell N5. Dabei zeigt sich bei den Kapitellen auch die Aus-

[358] Salvini schreibt sie dem Romanus zu (Salvini 1962, 196-199). Krönig läßt es mit einer Beschreibung ihres Dekors bewenden (Krönig 1965, 74). Bellafiore sieht in den Rankenstrukturen dieser Säulenschäfte Anklänge an islamische Dekorationsformen (Bellafiore 1990, 61f.).

einandersetzung mit formalen und motivischen Elementen der übrigen Monrealer Kapitellplastik.[359]

Der Stil erinnert in der Geometrisierung der vegetabilen Strukturen entfernt an lombardische Traditionen der späten 30er Jahre, doch um 1175, dem Zeitpunkt der Errichtung des Monrealer Kreuzgangs, hatte dieser Stil in der Lombardei seinen Zenit längst überschritten. Vereinzelt finden sich in der zweiten Jahrhunderthälfte noch Relikte davon in der Ornamentik nord- und süditalienischer Steinmetzen. Hier sei an den Rankendekor apulischer Kirchen, beispielsweise des Portals von San Nicola in Trani oder des Apsis-
fensters von San Nicola in Bari, erinnert.[360] Sie stehen in der präzisen *50*
Formulierung der Rankenstämme dem Repertoire der Binnenmotive und auch in zeitlicher Hinsicht dem Dekor der vier Säulenschäfte nahe.

Zusätzlich zu den apulischen Arbeiten soll hier die Portalskulptur am Süd-
portal des Domes San Lorenzo in Genua in die Überlegungen zu den
Quellen dieses Stils eingeschlossen werden. Das zweigeschossige Balda- *158*
chinportal, das sogenannte Portale di San Gottardo, datiert aus der Zeit
zwischen 1155 und 1160.[361] Die Säulen des Portalgewändes und auch die *159*
Archivolten tragen Bandornamente, die denjenigen der Säulenschäfte im *160*
Monrealer Kreuzgang nahe stehen. Die Ausführung dieser schlichten Ornamente und mehr noch die Übereinstimmungen in der Formulierung bestimmter Motive verbinden die Genueser Arbeiten mit denen in Monreale. Am Portal von San Gottardo sind die Säulenschäfte und Archivolten mit einer Kapitellzone kombiniert, deren Dekor beinahe wörtlich von römisch-

---

[359] N5 nimmt das Motiv der französischen Schlaufenkapitelle (S10) auf, während das Kompositionsprinzip der Figurenkapitelle, große Figuren auf dem Blattkranz vor glattem Grund, und auch die gewählten Kampfmotive auf versiertere Arbeiten dieses Typs aus dem Umkreis des Veroneser Meisters zurückzuführen sind.

[360] Für weitere Abbildungen vergleiche Poeschke 1998, Fig. 203-207. Zur Datierung der Portalanlage von San Nicola in Trani siehe Fn. 178. Die Beurteilung des Apsisfensters von San Nicola in Bari schwankt in der Literatur stark. Folgt man Wackernagel und Schäfer-Schuchard, so entstand das Fenster unter Verwendung älterer Teile, die den Steinmetzen der Fassade und der Löwenportale zuzuschreiben sind, um 1200 (Wackernagel 1911, 129f.; Schäfer-Schuchard 1987, 66f.).

[361] Das Datum 1150 als terminus post quem leitet Di Fabio ab von der Datierung der Stadttore, der Porta Soprana und der Porta di Santa Fede, die auf Veranlassung Barbarossas ab 1155 errichtet wurden und mit denen dieser Typus der Ädikulaarchitektur erstmals in Genua auftrat. Di Fabio sieht das Portale di San Gottardo sowohl typologisch, als auch im Stil der Kapitellplastik in deren Nachfolge (Di Fabio, C., I portali romanici della catte-

korinthischen Kapitellen übernommen wurde, während der Kämpferfries wiederum eine Reihung romanischer Tiermotive zeigt. Die zweiteilige Verbindung von Greifen und Vögeln mit antikisierendem Dekor läßt unwillkürlich an die Kapitellzone des Hauptportals des Monrealer Domes denken, die ihrerseits stilistisch den Säulenschäften der Nordwestecke nahe steht. Hier sind figürliche Motive und der antikisierende Dekor formal und motivisch miteinander kombiniert, ein Zusammenschluß, der sich aus der Kapitellplastik des Kreuzgangs herleitet.

9. 2 Das Kapitell der Kindheitsgeschichte Jesu O1

Neben den klar benennbaren Strömungen, die aus verschiedenen künstlerischen Traditionen herrühren, gibt es innerhalb der Monrealer Kapitellplastik zahlreiche Arbeiten, deren Stil in der Rezeption und Kombination
161 - 164 fremder Elemente seine eigenen Quellen verwischt hat. Das Viererkapitell der Nordostecke (O1) ist ein Beispiel dafür: Dargestellt sind Episoden der Kindheitsgeschichte Jesu, beginnend mit der Verkündigung der Geburt Christi bis zur Anbetung durch die Könige. Die Reliefs der Kapitellseiten unterscheiden sich im formalen Aufbau und im Charakter der Darstellungen: Auf den Seiten der Verkündigung an Maria, der Verkündigung an Joseph und der Heimsuchung werden die Figuren mit Ädikulen gerahmt. Dabei erlangen die Szenen in dem ausgewogenen Verhältnis zwischen den Kuppelarchitekturen, welche die gesamte Kapitellseite räumlich strukturieren, und den Figuren, die sich in Größe und Plastizität harmonisch einfügen, einen innerhalb der Monrealer Skulptur seltenen beschaulichen Charakter. Malerische Akzente sind zudem mit dem Faltenspiel der Gewänder und dem Motiv des Vorhangs, der um die Säulen geschlungen ist, gesetzt. Im Kontrast zu den Verkündigungsdarstellungen überraschend ist die Kleinteiligkeit der Darstellungen der Geburt und Verkündigung an die Hirten: Die Kapitellseiten sind überzogen von zahlreichen neben- und übereinander gestellten Figuren. Dabei hat sich das Relief vollständig von der Struktur der Kapitellkelche emanzipiert und auf der vereinheitlichten Fläche eine

drale di Genova. Contributo alla storia del Duomo nel XII secolo, in: Bollettino d'Arte, 12, 1981, 82-122, 107-116).

zerfurchte Landschaft mit der Geburtsgrotte entworfen. Hier sind auf engstem Raum eine Vielzahl von Figuren neben- und übereinander höchst plastisch dargestellt.[362] Auf der vierten Kapitellseite, die die Ankunft der drei Weisen und die Anbetung des Kindes zeigt, wurde wieder auf die innerhalb der Monrealer Kapitellplastik übliche Reihung der Akteure auf dem Kranzblatt zurückgegriffen. So zeigen die Reliefs auf den vier Seiten des Kapitells eine widersprüchliche Stilmischung, die formal gesehen der Tendenz zur Auflösung der Kapitellstruktur folgt und in der Darstellung der Figuren der antikisierenden Kapitellgruppe verbunden ist.[363] In Detailformulierungen, in der Gestaltung der Gesichter der Figuren oder der vegetabilen Ornamente, steht dieses Kapitell isoliert innerhalb der Monrealer Kapitellplastik.[364] Aufgrund seines vielseitigen Stils ist es in der Literatur mit den unterschiedlichsten Werken innerhalb und außerhalb des Kreuzgangs in Zusammenhang gebracht worden. Seine spezifischen Qualitäten wurden wechselweise aus der provençalischen, der kampanischen oder der byzantinischen Kunst hergeleitet.[365] Erklären lassen sich die unterschiedlichen Assoziationen, die die Darstellungen von O1 hervorrufen, wenn man das Kapitell zu den späteren Werken der Monrealer Steinmetzen rechnet. Seine

---

[362] Die Aufgabe des räumlichen Bezugs in dem Übereinander der Figuren zeigt lediglich ein weiteres, stilistisch ähnliches Kapitell: N24 mit den Darstellungen des bethlehemitischen Kindermordes.

[363] Im Charakter der Darstellungen und der formalen Struktur der Reliefs unterscheidet sich dieses Kapitell deutlich von der antikisierenden Richtung, die die Kapitellstruktur und die Eigenständigkeit des vegetabilen Dekor wahrt. Die Darstellung einzelner Figurentypen, deren Statuarik und auch das antikische Gepräge der Pferde bauen hingegen auf diesem Stil auf. Andererseits haben die großen, ganze Kapitellseiten einnehmenden Ädikula-Architekturen auch nichts mit dem Gedanken der Architektonisierung des gesamten Kapitells gemeinsam, welcher der Konzeption des Apostelkapitells (W1) zugrunde liegt. Denn bei O1 stehen die malerischen Qualitäten dieser Rahmung und die bühnenhafte Behandlung des Reliefs durch die Einfügung dieser Kulissen im Vordergrund. Dabei wählte der Künstler ihm bekannte Architekturformen, Kuppelbauten, wie sie in Palermo bestanden und in den byzantinischen Mosaiken in Palermo und Monreale dargestellt waren.

[364] Auch die ausdruckslosen Gesichter der Figuren sind mit keinem der bekannten Meister in Monreale zu verbinden. Das eigentümliche Ornament an der Unterseite des Kämpfers, das aus gereihten Konsolen in Volutenform besteht, findet sich in Monreale lediglich noch im Kircheninnern, an der Rückwand des Thrones. Dort schließt es als unterster Fries die Rahmenleiste ab.

[365] Für Salvini lagen die Wurzeln des Maestro della Dedica, wie er den Künstler dieses Kapitells nannte, in der provençalischen, speziell der Arleser Bauskulptur (Salvini 1962, 171). Cochetti Pratesi hat stattdessen die byzantinischen Komponenten in dem Stil des Kapitells betont (Cochetti Pratesi 1968, 184). Eine kaum nachvollziehbare stilistische Einordnung nahm Gandolfo vor, der O1 zusammen mit N1, S1 und O24 einem Künstler aus dem Salernitaner Umfeld zuschreibt (Gandolfo 1989, 158).

Stilkomponenten können durchweg aus den verschiedenen künstlerischen Strömungen der Monrealer Kapitellplastik hergeleitet werden, ohne einer von ihnen unmittelbar verpflichtet zu sein: Die Auflösung der tektonischen Struktur, der mitunter statuarische Figurentyp, die byzantinischen Komponenten und die frühgotischen Blattknospen spiegeln ebenso wie die unterschiedliche Inszenierung der Szenen und die differierenden plastischen Qualitäten den heterogenen, eklektizistischen Charakter dieses Stils wieder.

9. 3 Eine eklektizistische Kapitellgruppe

Bei den bisher noch unerwähnt gebliebenen Kapitellen handelt es sich ausnahmslos um Werke minderer Qualität, die sich formal und motivisch an den Arbeiten der versierteren Künstler, zumeist denen des Veroneser Ateliers, orientieren. An dem Beispiel von vier Kapitellen, die bei der Adaptation fremder Konzepte auch stilistische Eigenheiten aufweisen, sei dies ge-
165 - 167 zeigt. Die vier Kapitelle O8, W10, S16 und W22 verbindet die ornamentalisierte, gebundene Formensprache der Figuren. Die kraftlosen, vor dem Kapitellkelch hängenden Gestalten mit den übergroßen, ovalen Köpfen sind sozusagen das charakteristische Merkmal dieses Steinmetzen. Außerdem sind an den Kapitellen die drei prinzipiellen Möglichkeiten der Einbindung der Figuren in den ornamentalen Apparat des Kapitells, die die Monrealer Kapitellplastik kennt, erprobt: die struktive Einbindung der Figuren (O8), die additive Applikation, bei der die Figuren frei innerhalb des Blattwerks agieren (W10, S16), oder die ununterbrochene Reihung der Figuren auf dem Kranzblatt unter Reduzierung des sonstigen Dekors (W22).[366] Der starke Einfluß der übrigen Kreuzgangsskulptur äußert sich natürlich auch im Figurlichen und der Ornamentik. Dekorationsformen, die spezifisch sind für diese Werkgruppe wie etwa der Zackenfries, werden von Blattfriesen und anderen abgeschauten Dekorationen verdrängt. Außer den vier figürlichen Kapitellen sind weitere vier Blattkapitelle derselben Hand zuzuweisen: W3, O11, S23,
168, 169 W12. Ausschlaggebend für diese Zuschreibung ist die enorm schlanke

[366] Bei diesem Kapitell tritt mit der Strukturierung des Kapitells und der Positionierung der stehenden Figuren auf dem Kranzblatt ansatzweise eine feste Körperlichkeit auf, die wiederum als Antwort auf die statuettenhaften Figuren anderer Meister zu sehen ist.

Proportionierung der Kapitellkelche und die Bildung der Akanthusblätter mit ihrem langen, schmalen Blattumriß und der kraftlosen Binnenstruktur. Zudem trägt der Kämpfer von W3 den sonst innerhalb der Monrealer Kapitellplastik unüblichen Zackenfries. Dieser Steinmetz war zwar für die Entwicklung der Monrealer Kapitellplastik ohne Bedeutung, doch zeigt sich an seinem Beispiel gut, wie unmittelbar Neuerungen übernommen und in die jeweils eigene Formensprache eingebaut wurden.

Die Tendenz, durch die Längung des Kelchs und dessen Betonung durch zwei dicht anliegende Blattkränze die Proportionen des Kapitells zu strecken, sowie die Vereinheitlichung und Reduzierung des plastischen Dekors auf kompakte, krabbenartige Blattspitzen, wie es unter anderem W3 zeigt, findet in den Palermitaner Kreuzgängen, in der Kapitellplastik von San Giovanni degli Eremiti und der von La Magione eine Fortsetzung.[367] *170, 171*

Auf weitere Beispiele zweitklassiger Figurenkapitelle sei hier verzichtet, da sie nicht weiter zum Verständnis der Monrealer Skulptur beitragen würden. Der Anteil der Kapitelle mit Figurenschmuck, die nicht dem Umkreis der großen Ateliers zugeschrieben werden können, beläuft sich inklusive der vier zuvor genannten Kapitelle auf lediglich 16 Exemplare, die sich gleichmäßig verstreut in allen Kreuzgangsseiten finden.[368]

---

[367] Auch das Zackenornament ist an den Kämpfern der Kreuzgangsarkaden von San Giovanni degli Eremiti weit verbreitet.
[368] N15, N17, N18, N26, O8, O13, O16, O17, S4, S8, S16, S18, S20, S26, W10 und W22.

10 Der Anteil und die Chronologie der Werkstätten

Die Monrealer Kapitellplastik weist trotz der Mitarbeit höchst unterschiedlich geprägter Künstler weitgehend einen einheitlichen Charakter auf. Dieser liegt begründet in der Einhaltung gewisser Gestaltungsprinzipien: Dazu gehören die schlanke Kelchform, die kräftigen horizontalen Akzente, welche Abakus und Kämpfer setzen, und vor allem die antikisierende Ornamentik. Mit Ausnahme der szenischen Kapitelle, die mitunter nur einen Blattkranz aufweisen, gehören zwei antikisch formulierte Akanthuskränze zum obligaten Dekor. Dieser auf breiter Basis erfolgte Rückgriff auf ein gestrafftes korinthisierendes Kapitellschema impliziert, daß die antikisierenden Grundzüge von Beginn an ein konstitutives Element der Monrealer Ornamentik waren.[369]

Die Analyse der Kapitellplastik ergibt zudem, daß der überwiegende Teil der Monrealer Skulptur von einer Werkstatt gearbeitet wurde, deren stilistische Wurzeln in der oberitalienischen Skulptur, genauer gesagt in den Werken des Nicolaus von Ferrara, liegen. Neben den für die Nicolauswerkstatt charakteristischen Kapitelltypen gehört zu dem Repertoire dieser Steinmetzen eine stark antikisierende Ornamentik, welche in die Monrealer Kapitellplastik eingeflossen ist und dort die Grundlage für die innerhalb der Kreuzgangsskulptur zu beobachtenden Varianten bildet.

Auch die eingangs gestellte Frage der Herkunft der korinthisierenden Figurenkapitelle, die in der Nachfolge Monreales die kampanische Skulptur um 1200 prägen, ist durch den Konnex zur Nicolausskulptur beantwortet. In den Kapitellen der Langhausarkaden von San Zeno beispielsweise haben die Monrealer Kapitelle für die struktive sowie additive Kombination von korinthisierendem Dekor und kleinen Figuren kompositionelle Vorbilder. In Person des Veroneser Meisters des Sarkophags der Heiligen Sergius und Bacchus gelangten diese Kompositionsprinzipien in die Monrealer Kapitellplastik und wurden dort innerhalb seiner Werkstatt vielfältig variiert sowie rezipiert. So

[369] Weder die ausgewogene Architektur der Kreuzgangsarkaden, auf welche die Proportionen der zierlichen Säulen mit ihren schlanken Kapitellen abgestimmt sind, noch die Kapitellplastik selbst weisen einen Bruch oder allmählichen Wandel der Formen auf, welcher als Hinweis auf einschneidende Veränderungen innerhalb der Werkstatt gedeutet werden müßte (vergleiche Fn. 57).

hat diese oberitalienische Werkstatttradition den Charakter der Monrealer Skulptur entscheidend geprägt.

Der unmittelbare Anteil französischer Traditionen an der Kapitellplastik des Monrealer Kreuzgangs ist hingegen gering und auf eine kleine Kapitellgruppe begrenzt. Die Arbeiten der französischen Meister, vor allem die beiden szenischen Kapitelle, bilden einen Gegenpol zu den antikisierenden Tendenzen. Sie sind die einzigen Kapitelle des Kreuzgangs, die keine Anleihen an ein antikes Vokabular zeigen. Die übrigen Kapitelle dieser Werkgruppe reagieren hingegen mit ihrer Konzeption und Ornamentik unmittelbar auf den Stil des Veroneser Ateliers und nähern sich dessen antikisierenden Dekorationen an.

Andererseits zeigen auch einzelne Arbeiten des Veroneser Meisters Reaktionen auf den Stil der französischen Kapitelle, zum Beispiel mit der Streckung der Proportionen.[370] Direkt rezipiert wurden sie jedoch nur in wenigen Ausnahmen.[371] Daß die beiden Figurenkapitelle mit den umlaufenden Szenen als Anregung für die zweizonigen szenischen Kapitelle aus dem Umkreis des Veroneser Meisters dienten, ist zwar nicht auszuschließen, doch weniger wahrscheinlich, da der Veroneser Meister die wesentlichen konzeptionellen Aspekte hierfür selbst mitbrachte, wie ein Blick auf die Reliefs des Sarkophags der Heiligen Sergius und Bacchus mit den beinahe vollrund ausgearbeiteten Figuren vor neutral belassenem Grund verdeutlicht.

Das Prinzip der Architektonisierung des Kapitells, wie es das Apostelkapitell W1 zeigt, wird von der übrigen Monrealer Kapitellplastik nicht rezipiert. Es werden vielmehr einzelne Architekturmotive, wie etwa Säulenbaldachine

---

[370] Der reliefhaft breite Figurenstil des Apostelkapitells von dem Meister, der auch in Messina tätig war, hat keinen Widerhall in der übrigen Monrealer Kapitellplastik gefunden. Aufgegriffen wurden vielmehr die schlanken Proportionen der Figuren von N14 oder S1. Eine sprunghafte Veränderung in den Proportionen der Figuren des Veroneser Meisters ist beispielsweise bei dem Kapitell O22 im Vergleich zu seinen anderen Arbeiten festzustellen.

[371] Bei dem Schlaufenkapitell N5 handelt es sich offensichtlich um eine bemühte Nachahmung des Kapitelltyps von S10. Weniger eindeutig ist die Rezeption der französischen Arbeiten im Bereich der figürlichen Kapitelle. Das Kapitell mit den Darstellungen des bethlehemitischen Kindermords (N24) wandelt den Aufbau und die Proportionierung des Johannes Baptista Kapitells in seiner eigenen Formensprache ab: Die schlanken Figuren, die ohne gliedernde Elemente den kahlen Kapitellkelch umziehen, sowie die ornamentale Betonung der horizontalen Strukturen sind als Reaktionen auf das französische Kapitell zu begreifen.

oder Ädikulen, bevorzugt, die innerhalb des Bildraums motivische Akzente setzen, ohne die gesamte Kapitellstruktur dem Architekturmotiv unterzuordnen. Das korinthisierende Schema wird, wenn auch teilweise mit stark reduziertem Apparat, beibehalten. Dies betrifft auch die Kapitelle mit den miniaturhaft kleinen Figuren, bei denen mitunter Giebelreihen die Szenen ganzer Kapitellseiten bekrönen. Auch diese Architekturprospekte sind nicht struktiv einbezogen, sondern dienen innerhalb des korinthisierenden Dekors zur kulissenhaften Ausschmückung des Dargestellten. Während diese Motive unmittelbare Vorbilder in den Mosaiken des Monrealer Domes haben, ist der Figurenstil dieser Kapitelle dem Veroneser Meister verpflichtet. Die deutlich nachvollziehbare Entwicklung dieser zweizonigen Figurenkapitelle innerhalb der Monrealer Bauhütte im Umkreis der Werkstatt des Veroneser Meisters begründet die zuvor erörterte Spätdatierung der Cefaleser Kreuzgangsskulptur: Die Verbindung von antikisierendem Kapitelldekor mit figürlichen Szenen gehört zu den reifen Leistungen der in Monreale tätigen Steinmetzen. Sie ist das Resultat der gegenseitigen Beeinflussung ambitionierter Künstler verschiedener stilistischer Strömungen, denen der umfangreiche skulpturale Zyklus der Kapitellplastik reichlich Gelegenheit zur Erprobung und Entfaltung komplexer Kompositionen und Motive bot.

Bei den antikisierenden Tendenzen der Monrealer Skulptur ist zu unterscheiden zwischen beinahe wörtlichen Zitaten, wie den Pilastern des Hauptportals und dem Ornament einiger Säulenschäfte der Nordost- und Südostecke des Kreuzgangs, und denjenigen Werken, die einen kreativen Umgang mit den antiken Vorbildern, deren produktive Rezeption, zeigen. Letztere ist im Monrealer Kreuzgang die häufigere Variante. Hierbei zeigt sich die Neigung zum Ausprobieren in dem kleinen Format der Kapitellplastik und, bei denjenigen Steinmetzen, die für sich das Problem der Formdarstellung bereits gelöst hatten, eine Freude an der Meisterung technischer Schwierigkeiten.

Die Stilisierung antiker Ornamente, die teilweise zu beobachten ist, stellt eine letzte Variante der Modifizierung dar, die in Monreale ausschließlich bei Kapitellen minderer Qualität begegnet. Dabei wird in den reduzierten Formen

deutlich, daß höchstwahrscheinlich nicht antike Muster, sondern Ornamente anderer Kapitelle des Kreuzgangs zum Vorbild genommen und abstrahiert wurden.

Die Chronologie der am Monrealer Kreuzgang tätigen Werkstätten kann nur bedingt rekonstruiert werden: Die oberitalienische Werkstatt, deren Einfluß der antikisierende Grundtenor der Monrealer Skulptur zuzuschreiben ist, muß bei der Vorfertigung des für die Errichtung des Kreuzgangs benötigten Steinmaterials, vor allem der Säulen, von Beginn an maßgeblichen Anteil gehabt haben. Diese aus der Analyse der Monrealer Kapitellplastik gewonnene Erkenntnis legt die Vermutung nahe, daß der Veroneser Meister und einige seiner Mitarbeiter in Anschluß an die Verfertigung der Fassadenreliefs von San Giovanni in Venere, die ihrerseits erst nach dem Sarkophag des Sergius und Bacchus und folglich in die frühen siebziger Jahren zu datieren sind, nach Monreale kamen.

Die Aussagen, die resumierend über das französische Atelier gemacht werden können, sind weniger konkret. Aus der Ornamentik der Kapitellgruppe ergibt sich lediglich ein allgemeiner Bezug zur Skulptur in der Nachfolge von Chartres-West. Es liegt zudem die Vermutung nahe, daß die aus dem französischen Kronland oder der Champagne stammenden Steinmetzen erst zu einem späteren Zeitpunkt zu der oberitalienischen Werkstatt hinzukamen. Denn die Arbeiten des französischen Ateliers stellen innerhalb der Monrealer Kapitellplastik konzeptionelle Ausnahmen dar, wie die formale Organisation des Apostelkapitells W1 deutlich zeigt: Mit seiner wuchtigen Architekturbedachung fügt es sich nicht harmonisch in die Proportionen der Kreuzgangsarkaden, die ihrerseits auf schlankere, antikisierende Kapitelle abgestimmt sind. Zudem fällt auf, daß die Portalskulptur frei ist von Elementen, die auf den Einfluß des französischen Ateliers zurückzuführen wären. Vermutlich war das Portal zu dem Zeitpunkt, als diese Skulpteure zur Monrealer Bauhütte hinzukamen, bereits fertiggestellt.

10. 1 Der skulpturale Dekor des Hauptportals

Für die Errichtung des Hauptportals des Monrealer Domes Santa Maria la *172*
Nuova liefern die inschriftlich auf 1185 datierten bronzenen Türflügel, die

Bonanus da Pisa anfertigte, einen wichtigen Anhaltspunkt.[372] Die Modifizierungen, die an den Bronzetafeln in Anpassung an die Maße der Türflügel vorgenommen wurden, kann man als Indiz dafür nehmen, daß zu dem Zeitpunkt, als die Bronzetafeln in Monreale eintrafen, das Portal bereits vollendet war.[373]

Das marmorne Hauptportal gliedert sich in vier Pilaster und auf denen, ohne Türsturz und Tympanon, spitzbogige Archivolten ruhen. Die architektonische Rahmung des Portals ist nur leicht abgetreppt der Wand vorgeblendet. Zugleich wechselt der Dekor zwischen skulpierten Pilastern und solchen, bei denen farbige Intarsien in den Marmor eingelegt und ihrerseits als Säulen geformt sind. Umschlossen werden die Pilaster von einem schmalen Rahmenornament, das, seitlich senkrecht aufsteigend, die Archivolten mit einem Dreiecksgiebel umfängt und so die einzelnen Dekorationselemente abschließend zusammenfaßt. Lello berichtet zudem von Marmorverkleidungen und von Mosaiken, so daß die Portalrahmung ehemals nicht ohne Bezug zur angrenzenden Wandfläche erschien, sondern Bestandteil eines umfassenden Dekorationsprogramm der Westfassade war.[374] Dazu gehörte ursprünglich ein Portikus mit spitzbogigen Säulenarkaden, wie eine Zeichnung bei Del Giudice (1702) zeigt.[375] Die Portalrahmung wurde demzufolge sowohl von der Portikusarchitektur als auch den seitlich angrenzenden Dekorationen der Wandflächen optisch ergänzt.

---

[372] Zur Bronzetür siehe Fn. 4 und Fn. 22.

[373] Gandolfo 1989, 148.

[374] Die Schilderung Lellos aus dem Jahr 1596 vermittelt einen Eindruck über die konkrete Gestalt des bereits 1596, als Lello seine Beschreibung verfaßte, im Verfall befindlichen mittelalterlichen Portikus: „ ... da questa porta s'esce in un portico detto del Paradiso, [...]. È di archi sostenuti da quattro colonne di marmo cipollino con base, e capitelli d'ordine corinthio. Le sue mura si vede, che erano coperte di mosaico, come ancora gli archi, e sotto di tavole di marmo, come quelle della chiesa, ma ora quelle è in gran parte guasto, e queste vi mancano nelle mure dei lati." (Del Giudice 1702, 35f.).

[375] Del Giudice 1702, Taf. 3. Der heutige Portikus stammt aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Er wurde im Auftrag des Erzbischofs Francesco Testa nach einem Entwurf des Don Antonio Romano 1777 errichtet, nachdem große Teile des mittelalterlichen Portikus in der Nacht des 24. Dezembers 1770 eingestürzt waren (Krönig 1965, 138). Über den bedenklichen Zustand der Vorhalle und über die Notwendigkeit von Restaurierungen berichten schon die königlichen Inspektoren des 16. Jahrhunderts. Bereits im Jahre 1631 stürzte ein Teil der Vorhalle bei Sanierungsarbeiten ein, doch konnte sie soweit wiederhergestellt werden, daß 1633 dem Maler Pietro Novelli der Auftrag zur Freskierung erteilt werden konnte. (Millunzi, G., Maestro Pietro Oddo, Palermo 1890, 226; - Dei pittori monrealesi Pietro Antonio Novelli e Pietro Novelli suo figlio, in: Archivo Storico Siciliano, 36, 1911, 382; Di Stefano, G., Pietro Novelli il Monrealese, Palermo 1940, 20).

Der skulpturale Dekor des Hauptportals zeigt deutlich, daß verschiedene Meister, die auch innerhalb des Kreuzgangs aktiv waren, hieran mitgearbeitet haben: Die Pilaster sind mit antikisierenden Akanthusranken, die wellenförmig aufsteigen, dekoriert. Während die inneren Pilaster, deren Ranken *173, 174* Tiere und Kampfszenen bergen, dem unmittelbaren Umkreis des Veroneser Meisters zuzuschreiben sind, folgt der Dekor der schmaleren, aber dichter gefüllten, äußeren Akanthusranken mit ihren nackten Putti der stark antikisierenden Richtung seiner Werkstatt. Die Blattfriese hingegen, die zwischen den abgestuften Pilastern vermitteln und ihrerseits in Größe und Ausführung variieren, zeigen allesamt eine spröde Formulierung, wie sie für die schlichteren Kapitelle des Kreuzgangs typisch ist. Ebenfalls nicht aus der Werkstatt des Veroneser Meisters sind die Pilasterkapitelle. Sie kombinieren auf recht *175* unbeholfene Weise formale und motivische Elemente der Kapitellplastik des Kreuzgangs: Auf friesartig ausgeführten Akanthusblättern folgen gegenständlich angeordnete Figuren, deren Motivrepertoire mit Fabelwesen und Kampfszenen dezidiert romanisch ist. Darüber ist das antikisierende Vokabular in schematisierten Voluten fortgesetzt. Obgleich es sich um einen fortlaufenden Kapitellfries handelt, unterliegt die Anordnung der Figuren innerhalb der antikischen Grundstruktur der Pilasterkapitelle keinem einheitlichen Kompositionsschema: abhängig von ihrer Anzahl wird entweder die Eck- oder die Mittelposition betont. Mit ihrer formalen Organisation rezipieren die Pilasterkapitelle deutlich die korinthisierenden Figurenkapitelle des Kreuzgangs. Von dort erklärt sich der Blattkranz als Basis der figürlichen Darstellungen und der antikisierende Dekor im oberen Bereich der Kapitelle. Auch die Wahl der Motive, die Einbindung von Jagd- und Kampfszenen ist in Abhängigkeit von der Kapitellplastik der oberitalienischen Werkstatt zu sehen. Denn einzelne Details sind wörtliche Zitate gleichartiger Darstellungen der Kreuzgangskapitelle: Als Beispiel sei auf das Motiv des wehenden Mantels der linken Figur des Pilasterkapitells hingewiesen. Dieser hinter der ansonsten unbekleideten Gestalt des Jägers ist übernommen von dem Eustachius, dessen Schultermantel vom schnellen Ritt aufgebauscht wird. *176* Hier am Kapitell S24 ist das Motiv im Gegensatz zu seiner Kopie am Kapitellfries des Portals logisch entwickelt. Auch der Blattdekor der Pilasterka-

pitelle, der alternierend mal gerade emporragt, mal schräg gestellt ist, rekurriert auf den windverwehten Akanthus von S24. Doch bleibt der Stil des Kapitellfrieses trotz dieser zahlreichen Anleihen ungelenk. Die Figuren erlangen nicht die Ungezwungenheit der qualitätvolleren Arbeiten des Kreuzgangs und ihre Einbindung in die formale Struktur gelingt nur bedingt. Auch dieser zutiefst eklektizistische Stil am Hauptportal bestätigt, daß zuvor bereits weite Teile der Kreuzgangsskulptur, insbesondere die Kapitelle der antikisierenden Richtung aus der Werkstatt des Veroneser Meisters, entstanden waren und als Vorbild dienen konnten.

11 Die Bedeutung und Stellung der Monrealer Skulptur innerhalb der süditalienischen Romanik

Die Untersuchung der Ornamentik der Kreuzgangsskulptur erbrachte, daß drei genuin verschiedene fremde Werkstätten zu differenzieren sind. Zwei Stilrichtungen, die oberitalienische und die französische, arbeiteten auf künstlerisch höchstem Niveau und stützten sich diesbezüglich auf die ausgeprägten Bildhauertraditionen dieser Landstriche. Von entscheidender Bedeutung für die Monrealer Skulptur war, und diese Erkenntnis ist neu, die aus dem Veroneser Raum stammende Werkstatt. Ihr kommt maßgeblicher Anteil bei der Ausprägung der spezifischen Stilqualitäten der Monrealer Skulptur zu, denn alle wesentlichen, für die sizilianische Skulptur innovativen Elemente, die antikisierenden Tendenzen in Verbindung mit lebhaften Figuren und kapriziösem Schmuckwillen, sind aus dieser Werkstatt und deren oberitalienischen Wurzeln herzuleiten. Bei diesem Ergebnis handelt es sich um eine Beobachtung von besonderer Brisanz: Zum einen, weil in der weitgehend anonymen Kunst des 12. Jahrhunderts die Übermittlung eines ausgeprägten regionalen Stils über eine große räumliche Distanz hinweg, von Norditalien nach Sizilien, durch das Phänomen der Künstlermigration nachgewiesen werden konnte. Zum anderen reicht die Tragweite dieser Feststellung weit über die Beurteilung der Monrealer Kapitellplastik hinaus und ist für die Bewertung und Chronologie anderer sizilianischer und kampanischer Werke von enormer Bedeutung: Denn mit der Verortung der innovativen Kräfte im Umkreis des hier als „Veroneser Meister“ bezeichneten Künstlers ist die Annahme der zeitlichen Vorrangstellung der Monrealer Skulptur bewiesen. In ihrer Konsequenz erscheint die Cefaleser Bauskulptur in weiten Teilen als unmittelbarer Reflex der Monrealer. Das betrifft die Beurteilung der Architektur des Cefaleser Kreuzgangs, der nun nicht länger als Vorbild des Monrealer Kreuzgangs anzusehen ist. Dieser der sizilianischen Architektur bis dato fremde Bautyp wurde vielmehr von König Wilhelm II. im Zuge der Errichtung des Klosters in Monreale neu eingeführt, der für diese Bauaufgabe Künstler von weither nach Sizilien holte. Die Abhängigkeit der Cefaleser Bauskulptur von der Monrealer betrifft jedoch nicht allein den

Kreuzgang, sondern erstreckt sich auch auf die Kapitellplastik des Langhauses mit entsprechenden Auswirkungen für die Datierung dieser Bauphase. Der von König Roger II. gestiftete und als dynastische Grablege konzipierte Dom konnte zu dessen Lebzeiten nur teilweise errichtet werden. Langhaus und Kreuzgang wurden erst im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts abgeschlossen, nachdem Wilhelm II. bereits einen neuen Königsdom in Monreale geschaffen hatte.

Auch im regionalen Umfeld, an weiteren Projekten Wilhelms II. in Palermo zeigt sich unmittelbar die inspirierende Wirkung der Monrealer Skulptur. So finden sich in der Zisa, am Eingang, wie auch im reich dekorierten Brunnensaal selbst, an den eingestellten Ecksäulen, Blatt- und Vogelkapitelle, die mit der Monrealer Kapitellplastik stilistisch aufs engste verwandt sind.[376] Auch bezüglich des skulpturalen Dekors der Kanzel der Cappella Palatina hat Tronzo, der für die Kanzel eine Entstehung in der Regierungszeit Wilhelms II. glaubhaft begründen konnte, auf den Einfluß der Monrealer Bauhütte verwiesen.[377] Die beiden bereits erwähnten Palermitaner Kreuzgänge von San Giovanni degli Eremiti und La Magione schließlich verdanken sich unmittelbar dem Vorbild des Monrealer Kreuzgangs.

Deutlicher noch als bei diesem Nachklingen im lokalen Umfeld, ist der Einfluß der Monrealer Bauhütte auf die süditalienische Skulptur des ausgehenden 12. und frühen 13. Jahrhunderts anhand einzelner Künstler nachzuvollziehen, die andernorts im Anschluß an die Fertigstellung des Kreuzgangs weiterarbeiteten: Hier sei an den Meister aus dem französischen Atelier erinnert, der am skulpturalen Dekor des Seitenportals von Santa Maria degli Alemanni in Messina beteiligt war.

Auf die enge, ja personale Verbindung zwischen einem Teil der Monrealer Kapitellplastik und den Vorhallenarchivolten der Kathedrale von Sessa

---

[376] Bei der Zisa handelt es sich um ein Jagdschloß, das König Wilhelm I. errichten ließ. Wie eine Zierinschrift jedoch belegt, erfolgte seine prachtvolle Dekoration erst auf Veranlassung Wilhelms II. (Staacke, U., Un palazzo normanno a Palermo: La Zisa. La cultura musulmana degli edifici dei Re, Palermo 1991, 68; Meier 1994, 122ff., Taf. 64-68).
[377] Tronzo 1997, 79-81f.

Aurunca sowie den Relieftafeln der Santa Restituta in Neapel hat die Forschung schon früher hingewiesen.[378] Dort waren Künstler, die aus der Bauhütte des Monrealer Kreuzgangs hervorgegangen sind, tätig: Der Stil der Archivolten und Relieftafeln ist unmittelbar abhängig von der Werkstatt des Veroneser Meisters und gehört zu den Eigenleistungen der Monrealer Skulptur.[379]

Schulbildende Wirkung erlangten zudem die antikisierenden Tendenzen, welche die oberitalienische Werkstatt in ihrer Ornamentik mitbrachte und in Monreale zu einer eigenen Stilrichtung ausweitete. Diese antikisierende und zugleich verspielte Richtung nahm Einfluß auf die kampanische Skulptur und ist, über die Guarna-Kanzel in Salerno vermittelt, an den Kanzeln von Ravello, Caserta Vecchia und Capua, zu verfolgen.[380]

Es ist König Wilhelm II. und seinen ehrgeizigen Plänen Monreale betreffend zu verdanken, daß sich hier, auf Sizilien im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts, eine derart reiche Bauskulptur entwickeln konnte. Stand an ihrem Anfang das Wissen fremder, erfahrener Künstler, so entwickelte sich innerhalb der Monrealer Bauhütte, begünstigt von der Vielfältigkeit der Kulturen im normannischen Sizilien, eine eigenständige und im regionalen wie auch überregionalen Umkreis höchst wirksame Bildhauertradition, deren Einfluß auf dem Festland bis weit ins 13. Jahrhundert hineinreichte.

---

[378] Siehe Kapitel 3.1.
[379] Siehe Kapitel 7.2.2 und 7.2.3.
[380] Siehe Kapitel 7.1.4. Bezüglich der kampanischen Werkstätten sei auf die Veröffentlichung von Glass verwiesen (Glass 1991, 65-124).

12 Literatur

Abbate, F., Storia dell'arte nell'Italia meridionale. Dai longobardi agli svevi, Rom 1997.

Aceto, F., I pulpiti di Salerno e la scultura romanica della costiera di Amalfi, in: Napoli Noblissima, 18, 1979, 169-194.

Aceto, F., „Magistri" e cantieri nel „Regnum Siciliae": L'Abruzzo e la cerchia federiciana, in: Bollettino d'Arte, 75, 1990, 15-96.

Adhémar, J., Influences antiques dans l'art du moyen âge français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration (Studies of the Warburg Institute 7), London 1939.

Amari, M. (Hg.), Biblioteca arabo-sicula: ossia raccolta di testi arabici che toccano la geografia, la storia, le biografie e la bibliografia della Sicilia, Palermo 1981.

Amore, A., Sergio e Bacco, in: Biblioteca Sanctorum. Istituto Giovanni XXIII. della Ponteficia Università Lateranense, Bd. 11, Rom 1968.

Andaloro, M., I mosaici Siciliani, in: I Normanni. Popolo d'Europa 1030-1200, Hg. M. D'Onofrio, Venedig 1994, 255-261.

Arata, G., L'Architettura Arabo-Normanna e il Rinascimento in Sicilia, Mailand 1914.

Arslan, E., La pittura e la scultura veronese dal secolo VIII al secolo XIII, Mailand 1943.

Arslan, E., L'architettura romanica milanese, in: Storia di Milano, Bd. 3: Dagli albori del comune all'incoronazione di Federico Barbarossa (1002-1152), Mailand 1954, 523-600.

Arslan, W., L'architettura romanica veronese, Verona 1939.

Aubert, M., French Sculpture at the Beginning of the Gothic Period, Florenz 1929.

Aubert, M./M. Beaulieu, Musée National du Louvre, description raisonnée des sculptures, Bd. 1: Moyen Age, Paris 1950.

Aurigemma, M. G., Il degrado dei capitelli romanici del chiostro di Cefalù, in: Beni culturali ed ambientali di Sicilia, 2, 1981, 98-117.

Aurigemma, M. G., Notazioni sui materiali lapidei del chiostro di Cefalù, in: Il restauro delle opere d'arte. Atti del convegno nazionale 1981, Cefalù 1987, 73-79.

Bartolini, F., La data del portale di Bonanno nel duomo di Monreale, Palermo 1956.

Basile, F., L'architettura della Sicilia normanna, in: Quaderno dell' Istituto di Architettura ed Urbanistica dell'Università di Catania, 6, Catania 1975.

Belfiore, L., Un'acquistiere medievale nella chiesa della Fontant a Lentini, in: Siculorum Gymnasium,1, 1948, 322-325.

Bellafiore, G., Architettura in Sicilia nelle età islamica e normanna (827-1194), Palermo 1990.

Belli D'Elia, P., Il Romanico, in: La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente, Mailand 1980.

Bellini, G. M., Notizie storiche del celebre monastero Benedettino di San Giovanni in Venere (con tre dissertazioni inedite dell'abbate Pietro Pollidoro), Lanciano 1887.

Bergamo, G., Costruzioni e ricostruzioni nell'archidiocesi di Salerno e nell'amministrazione perpetua di Acerno, Bd. 3: Il duomo di Salerno, Battipaglia 1972.

Bertaux, É., L'art dans l'Italie méridionale, Bd. 1, Rom 1904.

Bertaux, É., La sculpture en Italie de 1070 à 1260, in: Histoire de l'Art, Hg. A. Michel, Bd. 1, Paris 1905.

Biagi, L., Nel Chiostro di Monreale, in: L´Arte, 34, 1931, 468-485.

Biagi, L., Della scultura nel periodo normanno in Sicilia, in: L´Arte, 35, 1932, 452-475.

Bindi, V., San Giovanni in Venere, Neapel 1882.

Boeckler, A., Die Bronzetür des Bonanus von Pisa und des Barisanus von Trani, Berlin 1953.

Boito, C., Architettura del medio evo in Italia, Mailand 1880.

Bologna, F., Per una revisione dei problemi della scultura meridionale dal IX al XIII secolo, in: Sculture lignee nella Campania. Catalogo della mostra, Hg. F. Bologna/R. Causa, Neapel 1950, 21-30.

Bologna, F., Opere d'arte nel Salernitano dal XII al XVIII secolo, Neapel 1955.

Bologna, F., Santa Maria ad Ronzanum, in: Documenti dell'Abruzzo Teramano, Bd. 1: La Valle Siciliana o del Mavone, Rom 1983, 147-234.

Bonacasa Carra, R. M., Il materiale antico reimpiegato e rilavorato in età normanna, in: Mostra di documenti e testimonianze figurative della Basilica Ruggeriana di Cefalù. Catalogo della mostra Cefalù, luglio - settembre 1982, Palermo 1982, 59-61.

Bonacasa Carra, R. M., Il materiale antico reimpiegato e rilavorato in età normanna, in: La Basilica Cattedrale di Cefalù. Materiali per la coscenza storica e il restauro, Bd. 3: La ricerca archeologica, Hg. N. Bonacasa/ A. Tullio/R. C. Bonacasa Carra, Palermo 1985, 115-144.

Bongiovanni, G., Le porte che solarono il mare, in: L'Anno di Guglielmo 1189-1989. Monreale, percorsi tra arte e cultura, Hg. G. B. Badagliacca, Palermo 1989, 119-136.

Borg, A., Architectural Sculpture in Romanesque Provence, Oxford 1972.

Borsook, E., Message in Mosaic, Oxford 1990.

Bottari, S., Monumenti Svevi di Sicilia, Palermo 1950.

Bottari, S., Note sul Duomo di Monreale, in: Atti del Convegno Internazionale di Studi Ruggeriani, 1, Palermo 1955, 269-275.

Bottari, S., I mosaici bizantini in Sicilia, Palermo 1963.

Braida-Santamaura, S., Alcune precisazioni sull'interpretazione delle fasi costruttive del duomo di Cefalù, in: Atti della tavola rotonda sul duomo di Cefalù. Centro di cultura di Cefalù. Cefalù, Sala delle Capriate, 30 - 31 agosto 1977, Cefalù 1979, 25-35.

Brandi, C., Il chiostro di Cefalù, in: Atti della tavola rotonda sul duomo di Cefalù. Centro di Cultura di Cefalù. Cefalù, Sala delle Capriate, 30 - 31 agosto 1977, Cefalù 1979, 37-49.

Brenk, B./G. Naselli Flores, Il concetto progettuale degli edifici reali in epoca normanna in Sicilia. Architettura e mosaici di Monreale, in: Quaderni dell' Accademia delle Arti del Disegno, 2, 1990, 5-21.

Buschhausen, H., Die süditalienische Bauplastik im Königreich Jerusalem von König Wilhelm II. bis Kaiser Friedrich II., (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Denkschrift 108), Wien 1978.

Calò Mariani, M. S., L'arte del Duecento in Puglia, Turin 1984.

Calò Mariani, M. S., Scultura pugliese del XII secolo. Protomagistri tranesi nei cantieri di Barletta, Trani, Bari e Ragusa, in: Studi di storia dell'arte in memoria di Mario Rotili, Neapel 1984, 177-191.

Calzona, A., Niccolò a Verona: la facciata e il protiro di San Zeno, in: Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario 1981, Hg. A. M. Romanini, Bd. 2, Ferrara 1985, 441-489.

Candido, S., Sul problema cronologico della „datatio ecclesiae" del tempo di S. Maria la Nuova, in: Archivio Storico Siciliano, 5, 1946-47, 245-262.

Capone, A., Il duomo di Salerno, Bd. 1: Parte storica. Dalla fondazione normanna ai nostri giorni (1080-1927). Bd. 2: Parte descriptiva, Salerno 1927-1929.

Carapezza, M./R. Alaimo/S. Calderone, Il Chiostro del duomo di Cefalù. Cause ed effetti del degrado, in: La Basilica Cattedrale di Cefalù. Materiali per la coscenza storica e il restauro, Bd. 6, Hg. M. Carapezza/R. Alaimo/ S. Calderone, Palermo 1985, 57-99.

Carucci A., L'iconostasi nel duomo di Salerno, Salerno 1971.

Carucci, A., I Mosaici Salernitani nella storia e nell'arte, Cava dei Tirreni 1983.

Cassata, G./G. Costantino/R. Santoro; Romanisches Sizilien, Würzburg 1988.

Chaladon, F., Histoire de la domination normande en Italie et en Sicilie, Bd. 1, 1907.

Claussen, P., Magistri Doctissimi Romani. Die römischen Marmorkünstler des Mittelalters, Stuttgart 1987.

Cochetti, L., Problemi della scultura romanica campana, in: Commentari, 7, 1956, 9-18.

Cochetti Pratesi, L., La scuola di Piacenza, Rome 1973.

Cochetti Pratesi; L., Rilievi nella Cattedrale di Sessa Aurunca e lo sviluppo dei marmorari „neocampani" nel XII secolo, in: Commentari, 9, 1958, 75-87.

Cochetti Pratesi, L., Il candelabro pasquale della Cappella Palatina, in: Scritti in onore di Mario Salmi, 1, Rom 1961, 291-304.

Cochetti Pratesi, L., In margine ad alcuni recenti studi sulla scultura medievale dell´Italia meridionale, 1, La cronologia del sarcofago di Federico II, in: Commentari, 16, 1965, 186-203.

Cochetti Pratesi, L., In margine ad alcuni recenti studi sulla scultura medievale dell´Italia meridionale, 2, Sui rapporti tra la scultura campana e quella siciliana (1), in: Commentari, 18, 1967, 126-150.

Cochetti Pratesi, L., In margine ad alcuni recenti studi sulla scultura medievale dell´Italia meridionale, 2, Sui rapporti tra la scultura campana e quella siciliana (2), in: Commentari, 19, 1968, 165-196.

Cochetti Pratesi, L., In margine ad alcuni recenti studi sulla scultura medievale dell´Italia meridionale, 3, Sui rapporti tra la scultura campana e quella siciliana, in: Commentari, 21, 1970, 255-290.

Cochetti Pratesi, La cattedrale di Parma e la „crisi“ della scultura romanica nell'Italia settentrionale, in: Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte, 2, 1979, 53-118.

Consoli, G., Messina. Museo regionale, Bologna 1980.

Corsepius, K., Notre-Dame-en-Vaux. Studien zur Baugeschichte des 12. Jahrhunderts in Châlons-en-Champagne, Stuttgart 1997.

Crichton, G. H., Romanesque Sculpture in Italy, London 1954.

D'Alessandro, V., Per una storia di Cefalù nel Medioevo, in: Basilica Cattedrale di Cefalù. Materiali per la coscenza storica e il restauro. Bd. 7: Contributi di storia d'arte, Hg. V. D'Alessandro/F. Gandolfo/M. Andalaro, Palermo 1985, 9-30.

D'Onofrio, M./V. Pace, La Campania, Mailand 1981.

Decker, H., Italia Romanica. Die Kunst der romanischen Epoche in Italien, Wien 1966.

De Francovich, G., Contributi alla scultura romanica veronese, in: Rivista dell'Istituto nazionale di archeologia e storia dell'arte, 9, 1941/1942, 102-147.

De Francovich, G., Benedetto Antelami. Architetto e scultore e l'arte del suo tempo, 3 Bde., Mailand 1952.

Deér, J., Die Basler Löwenkamee und der süditalienische Gemmenschnitt des 12. und 13. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der abendländischen Protorenaissance, in: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, 14, 1953, 129-158.

Deér, J., The Dynastic Porphyry Tombs of the Norman Period in Sicily, Cambridge (Mass.) 1959.

Deichmann, F. W. (Hg.), Repertorium der christlichen Sarkophage, (Deutsches Archäologisches Institut), Bd. 2: Rom und Ostia, Wiesbaden 1967.

Del Giudice, M., Descrizione del Real Tempio e Monastero di S. Maria Nuova di Monreale, Palermo 1702.

Demaison, L., Châlons. Eglise Notre-Dame, in: Congrés Archéologique de France, 78, 1912, 246-249, 473-496.

Demus, O., The Mosaics of Norman Sicily, London 1949.

Dennert, M., Mittelbyzantinische Kapitelle. Studien zu Typologie und Chronologie, Freiburg 1992.

Di Giacomo, C., L'apparato scultoreo della chiesa di Santa Maria degli Alemanni, in: Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona. Arti figurative e arti santuarie, Hg. M. A. Andalaro, Bd. 1, Teil 2, Palermo 1995, 691-694.

Di Marzo, G., Delle Belle Arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del Secolo XIV, 2 Bde., Palermo 1859.

Di Nicola, G., San Giovanni in Venere. Storia, cronologia, letteratura, arte e bibliografia della celebre abbazia benedettina in Abruzzo, in: Rivista abruzzese, 49, 1996, 1-224.

Di Piazza, B., Cenni storici di Monreale, Monreale 1891.

Di Risio, A. B., L'abbazia di San Giovanni in Venere, Mailand 1987.

Di Stefano, G., Pietro Novelli il Monrealese, Palermo 1940.

Di Stefano, G., Monumenti della Sicilia normanna, Palermo 1955.

Di Stefano, G., Note sul Duomo di Monreale, in: Atti del Convegno Internazionale di Studi Ruggeriani, 1, Palermo 1955, 269-275.

Di Stefano, G., Il duomo di Cefalù. Biografia di una cattedrale incompiuta, Palermo 1960.

Dillon, A., Il chiostro del duomo di Cefalù, in: La Giara, 1, 1952, 140-152.

Dittelbach, Th., Der Dom in Monreale als Krönungskirche - Kunst und Zeremoniell des 12. Jahrhunderts in Sizilien, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 62, 1999, 464-493.

Effenberger, A./H. G. Severin, Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst (Staatliche Museen Berlin), Mainz 1992.

Enzensberger, H., Macht und Recht im normannisch-staufischen Sizilien, in: Mediterraneo Medievale. Scritti in onore di Francesco Giunta, Hg. Centro di Studi Tardoantica e Medievali di Altomonte, Bd. 1, Rubbettino 1989, 393-415.

Episcopo, S., I rilievi del S. Giovanni in Venere a Fossacesia, in: Atti del XIX Congresso di Storia dell'Architettura L'Aquila 15 - 21 settembre 1975, Bd. 1, L'Aquila 1976, 57-65.

Fabbri, N. R., The Iconography of the Months at Lentini, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institute, 42, 1979, 230-233.

Filangeri, C., La basilica ruggeriana e i cantiere normanno-svevo, in: Basilica Cattedrale di Cefalù. Materiali per la coscenza storica e il restauro, Hg. C. Filangeri/V. Zoric/V. Brunazzi, Bd. 1, Palermo 1989, 29-91.

Finley, M./D. Mack Smith/Ch. Duggan, Geschichte Siziliens und der Sizilianer, München 1989.

Firatli, N., La sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul, Paris 1990.

Fowler, J., On Mediaeval Representations of the Months and Seasons, in: Archaeologia, 44, 1873, 137-224.

Gädeke, Th., Die Architektur des Nikolaus. Seine Bauten in Königslutter und Oberitalien, Hildesheim 1988.

Galasso, G., Mezzogiorno continentale e Sicilia nello Stato normanno-sveve, in: Archivio Storico Siciliano, 4, 1976, 211-228.

Gandolfo, F., Scultori e lapicidi nell'architettura normanna-sveva della chiesa e del chiostro, in: Mostra di documenti e testimonianze figurative della Basilica Ruggeriana di Cefalù. Catalogo della mostra Cefalù, luglio - settembre 1982, Palermo 1982, 73-89.

Gandolfo, F., I programmi decorativi nei protiri di Niccolò, in: Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario 1981, Hg. A. M. Romanini, Bd. 5, Ferrara 1985, 515-559.

Gandolfo, F., La scultura medievale, in: La basilica cattedrale di Cefalù. Materiali per al coscenza storica e restauro, Contributi di storia d'arte, Hg. V. D'Alessandro/F. Gandolfo/M. Andalaro, Bd. 7, Palermo 1985, 31-59.

Gandolfo, F., Il Romanico a Ferrara e nel territorio: momenti e aspetti per un essenziale itinerario architettonico e scultoreo, in: Storia di Ferrara, Bd. 5: Il basso medioevo XII-XIV secolo, Hg. A. Vasina, Ferrara 1987, 324-351.

Gandolfo, F., Vitalità e tipologie nelle sculture del chiostro benedettino, in: L´anno di Guglielmo 1189-1989. Monreale, percorsi tra arte e cultura, Hg. G. B. Badagliacca, Palermo 1989, 140-173.

Gandolfo, F., Le tombe e gli arredamenti liturgici medioevali, in: La cattedrale di Palermo. Studi per l´ottavo centenario dalla fondazione, Hg. L. Urbani, Palermo 1993, 237-253.

Gandolfo, F., Il chiostro di Monreale, in: I Normanni. Popolo d'Europa 1030-1200, Hg. M. D'Onofrio, Venedig 1994, 237-243.

Gandolfo, F., La scultura normanno-sveva in Campania: botteghe e modelli, Bari 1999.

Garufi, C. A., Catalogo illustrato del tabulario di S. Maria Nuova in Monreale, in: Documenti per servire alla storia di Sicilia, 19, 1902, 5-21.

Garufi, C. A., I documenti inediti dell'epoca normanna in Sicilia, in: Documenti per servire alla storia di Sicilia, 18, 1899, 18-23.

Gavini, I. C., Storia dell'architettura in Abruzzo, Bd. 1, Mailand o. J. (1927/28).

Gazzola, P., La chiesa di Santa Maria degli Alemanni in Messina, in: Palladio, 5, 1941, 207-221.

Ginhart, K., Das christliche Kapitell, Berlin 1923.

Giordano, S., Der Glanz Monreales, Palermo 1988.
Giovannoni, G., Un quesito architettonico nel chiostro di Monreale, in: Architettura e arti decorativi, 1, 1921, 242-262.

Giunta, F., Il Regno tra realtà europea e vocazione mediterranea, in: Potere, società e popolo nell'età dei due Guglielmi. Atti delle quarte giornate normanno-sveve, Bari - Gioia del Colle, 8 - 10 ottobre 1979, Bari 1981, 9-29.

Glass, D., The Archivolt Sculpture at Sessa Aurunca, in: The Art Bulletin, 52, 1970, 119-131.

Glass, D., Romanesque Sculpture in Campania and Sicily: a Problem of Method, in: The Art Bulletin, 56, 1974, 315-324.

Glass, D., Sicily and Campania: The Twelfth-Century Renaissance, in: Center for Medieval and Early Renaissance Studies: Acta, Bd. 2, Binghamton 1975, 130-146.

Glass, D., Romanesque sculpture in Campania: Patrons, Programs and Style, Pennsylvania 1991.

Goldschmidt, A., Monreale, in: Deutsche Literaturzeitung, 10, 1904, 629-630.

Gosebruch, M., Die Kunst des Nicholaus: Von Königslutter aus in den Blick genommen, auf ihre provenzalischen Wurzeln hin untersucht und im Ver-

hältnis zur Kathedralgotik erläutert, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 19, 1980, 63-118.

Grasso, A. M., Il tabulario di S. Maria la Nuova in Monreale, in: Beni culturali e ambientali, 2, Palermo 1982, 255-272.

Gravina, D., Il Duomo di Monreale, Palermo 1859.

Greenhalgh, M., The Survival of Roman Antiquity in the Middle Age, London 1989.

Hamann-Mac Lean, R., Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften, 15, 1949-50, 157-250.

Héliot, P., La Cathédrale de Cefalù, sa chronologie, sa filiation et les galeries murales dans les églises du midi, in: Arte Lombarda, 10, 1965, 19-38.

Hugo Falcandus, Epistola ad Petrum panormitane ecclesie thesaurarium de calamitate Sicilie. Fonti per la storia d'Italia 22, Hg. G. B. Siragusa, Rom 1897, 167-186.

Hugo Falcandus, La historia o Liber de regno Sicilie e la Epistola ad Petrum Panormitanae ecclesiae thesaurarium de calamitate Siciliae. Fonti per la storia d'Italia 22, Hg. G. B. Siragusa, Rom 1897.

Ibn Jobaîr, Voyages, Documents relatifs à l'histoire des croisades 6, Hg. M. Gaudefroy-Demombynes, Paris 1953.

Jacobs, F., Die Kathedrale S. Maria Icona Vetere in Foggia. Studien zur Architektur und Plastik des 11. - 13. Jahrhunderts in Süditalien, Hamburg 1968.

Jacoby, Z., The workshop of the Temple Area in Jerusalem in the Twelfth Century: Its Origin, Evolution and Impact, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 45, 1982, 325-394.

Jullian, R., L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du nord, 2 Bde., Paris 1945-1949.

Kain, E., The marble reliefs on the facade of San Zeno, Verona, in: Art Bulletin, 63, 1981, 358-374.

Kain, E., The sculpture of Nicholaus and the Development of a North Italian Romanesque Workshop, Wien 1986.

Kamp, N., Kirche und Monarchie im Staufischen Königreich Sizilien. 1. Prosopographische Grundlegung: Bistümer und Bischöfe des Königsreichs 1194-1266. 1. Abruzzen und Kampanien, Münstersche Mittelalter-Schriften 10, 1973.

Kautzsch, R., Kapitellstudien. Beiträge zu einer Geschichte des spätantiken Kapitells im Osten vom vierten bis ins siebte Jahrhundert, Berlin 1936.

Kehr, P., Papsturkunden in Sizilien, in: Göttingische Nachrichten, 3, 1899, 283-337.

Kier, H., Der mittelalterliche Schmuckfußboden, Düsseldorf 1970.

Kitzinger, E., I Mosaici di Monreale, Palermo 1960.

Klein, B., Die Kathedrale von Piacenza. Architektur und Skulptur der Romanik, Worms 1995.

Koseleff, O., Die Monatsdarstellungen der französischen Plastik des 12. Jahrhunderts, Marburg 1934.

Krautheimer-Hess, T., Die figurale Plastik der Ostlombardei von 1100 bis 1178, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 4, 1928, 260-273.

Krautheimer-Hess, T., The Original Porta dei Mesi at Ferrara and the Art of Niccolò, in: The Art Bulletin, 26, 1944, 152-174.

Krönig, W., Cefalù. Der sizilianische Normannendom, Kassel 1963.

Krönig, W., Il Duomo di Monreale e l´architettura normanna in Sicilia, Palermo 1965.

Krönig, W., Vecchie e nuove prospettive sull' arte della Sicilia normanna, in: Atti del Congresso Internazionale di Studi sulla Sicilia Normanna, Palermo 4. - 8. dicembre 1972, Istituto di Storia Medievale, Università di Palermo - Caltanisetta, Palermo 1973, 132-145.

Krönig, W., Sul significato storico dell'arte sotto i due Guglielmi, in: Potere, società e popolo nell'età dei due Guglielmi, in: Atti delle quarte giornate normanno-sveve, Bari - Gioia del Colle 8 - 10 ottobre 1979, Centro di Studi Normanno - Svevo, Università degli Studi Bari, Bari 1981, 291-310.

Kutschmann, T., Meisterwerke Sarazenisch-Normannischer Kunst in Sizilien und Unteritalien, Berlin 1900.

L'Anno di Guglielmo, 1189-1989. Monreale, percorsi tra arte e cultura, Hg. G. B. Badagliacca, Palermo 1989.

Lapeyre, A., Des Facades Occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux Portails de Laon, Mâcon 1960.

Lazarev, V. N., Storia della pittura bizantina, Turin 1967.

Legler, R., Der Kreuzgang. Ein Bautyp des Mittelalters, München 1984.

Lehmann-Brockhaus, O., Schriftquellen zur Kunstgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts für Deutschland, Lothringen und Italien, Berlin 1938.

Lehmann-Brockhaus, O., Die Kanzeln der Abruzzen im 12. und 13. Jahrhundert, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 6, 1942-44, 257-423.

Lo Faso Pietrasanta duca di Serradifalco, D., Del Duomo di Monreale e di altre Chiese Siculo-Normanne, Palermo 1838.

Lomartire, S., Appunti su alcune componenti nicoliane dell'apparato plastico del duomo di Piacenza, in: Bollettino Storico Piacentino, 86, 1991, 197-222.

Maffei, S., Verona illustrata, Bd. 3: La notizia delle cose in questa città più osservabili, Verona 1732.

Maines, C., The Western Portal of Saint-Loup-de-Naud, Garland 1979.

Marinelli, S., Das Museum von Castelvecchio, Verona, Venedig 1983.

Mauceri, S., S. Maria degli Alemanni in Messina, in: L'Arte, 15, 1922, 134-141.

Mauro, D., L'ambone della chiesa di San Giovanni in Toro di Ravello, in: Apollo, 7, 1991, 89-102.

McKinne, J. E., The Church of S. Maria e S. Sigismondo in Rivolta d' Adda and the Double-By System in Northern Italy in the Late Eleventh and Twelfth Centuries, Berkely 1985.

Meier, H. R., Die normannischen Königspaläste in Palermo. Studien zur hochmittelalterlichen Profanbaukunst, Worms 1994.

Mende, U., Die Bronzetüren des Mittelalters, 800-1200, München 1983.

Merklin, E. von, Antike Figurenkapitelle, Berlin 1962.

Millunzi, G., Maestro Pietro Oddo, Palermo 1890.

Millunzi, G., Restauri e restauratori del Duomo di Monreale nel secolo XVI, in: Archivio Storico Siciliano, 15, 1890, 226-228.

Millunzi, G., Il tesoro, la biblioteca ed il tabulario della chiesa di Santa Maria Nuova in Monreale, in: Archivo Storico Siciliano, 28, 1903,1-292.

Millunzi, G., Dei pittori monrealesi Pietro Antonio Novelli e Pietro Novelli suo figlio, in: Archivo Storico Siciliano, 36, 1911, 381-385.

Millunzi, G., Il capitolo della cattedrale di Monreale e il suo patrimonio, Palermo 1919.

Moretti, M., Architettura medioevale in Abruzzo (dal VI al XVI secolo), Rom 1971.

Moretti, M. (Hg.), Decorazione scultoreo-architettoica altomedievale in Abruzzo, Rom 1972.

Morey, C. R., Medieval Art, New York 1942.

Neri Lusanna, E., Nicholaus a Ferrara, in: Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario 1981, Hg. A. M. Romanini, Bd. 2, Ferrara 1985, 407-440.

Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario 1981, Hg. A. M. Romanini, 3 Bde., Ferrara 1985.

Norwich, J. J., Die Normannen in Sizilien 1130-1194, Wiesbaden 1971.

O'Connor, R. B., The Mediaeval History of the Double-Axe Motif, in: American Journal of Archaeology, 24,1920, 151-170.

Pace, V., Aspetti della scultura in Campania, in: Federico II e l'arte del Duecento italiano. Atti della III Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma 1978, Hg. A. M. Romanini, 2 Bde., Galatina 1980, 301-324.

Paeseler, W., Gedanken zu Monreale und zur Monrealer Bauplastik, in: Festschrift Wolfgang Krönig, Aachener Kunstblätter, 41, 1971, 48-59.

Paillard-Prache, A., Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne, in: Mémoires de la Sociéte d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne, 77, 1962, 61-63.

Panofsky, E., Renaissance and Renascenes in Western Art, 2 Bde., Stockholm 1960.

Peroni, A., Tradizione e innovazione nel Sant'Ambrogio romanico, in: Il Millennio Ambrosiano. La Città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa, Hg. C. Bertelli, Mailand 1988, 156-175.

Pirri, R., Sicilia sacra. Disquisitionibus et notitiis illustrata, Hg. A. Mongitore/V. M. Amico 2 Bde., Palermo 1733.

Pirro, R., Cephalaeditane ecclesiae episcopalis notitia quinta, in: Sicilia Sacra. Disquisitionibus et notitiis illustrata, Hg. A. Mongitore/V. M. Amico, Bd. 2, Palermo 1733, 797-840.

Poeschke, J., Architekturästhetik und Spolienintegration im 13. Jahrhundert, in: Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance, Hg. J. Poeschke, München 1996.

Poeschke, J., Die Skulptur des Mittelalters in Italien, Bd. 1: Romanik, München 1998.

Porter, A. K., Lombard Architecture, 3 Bde., New Haven 1915-1917.

Prache, A., L'église Notre-Dame-en-Vaux de Châlons, in: Congrès Archéologique de France, 135, 1977, 279-297.

Pressouyre, L., Réflexions sur la sculpture du XIIe siècle en Champagne, in: Gesta, 9, 1970, 16-31.

Pressouyre, L., Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux a Châlons-sur-Marne, in: Congrès Archéologique de France, 135, 1977, 289-306.

Pressouyre, S./M. Laroche, Images d'un cloître disparu ... Le cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-sur-Marne, Paris 1976.

Pressouyre, S./L. Pressouyre, The Cloister of Notre-Dame-en-Vaux at Châlons-sur-Marne, Nancy 1981.

Priest, A., The Master of the West Façade of Chartres, in: Art Studies, 1, 1923, 28-44.

Quintavalle, A. C., Il portale di Sant'Antonino a Piacenza, il St. Sernin di Toulouse e Wiligelmo, in: Romanico padano, civiltà d'Occidente, Hg. A. C. Quintavalle, Florenz 1969, 57-83.

Quintavalle, A. C., La Cattedrale di Parma e il romanico europeo, Parma 1974.

Quintavalle, A. C., Niccolò architetto, in: Nicholaus e l'arte del suo tempo. Atti del seminario 1981, Hg. A. M. Romanini, 3 Bde., Ferrara 1985, 168-256.

Rill, B., Sizilien im Mittelalter. Das Reich der Araber, Normannen und Staufer, Darmstadt 1995.

Robb, D. M., Niccolò: A North Italian Sculptor of the Twelfth Century, in: The Art Bulletin, 12, 1930, 374-420.

Roberts, E. L., The Pascal Candelabrum in the Cappella Palatina at Palermo: Studies in the Art, Liturgy and Patronage of Sicily, Campagnia, and Rome during the Twelfth and Thirteenth Centuries, New York 1984.

Rollus Rubeus, Privilegia ecclesiae Cephaleditanae, a diversis Pegibus et Imperatoribus concessa, in: Documenti per servire alla storia di Sicilia 29, Hg. C. Mirto, Palermo 1972.

Romanini, A. M., L'arte romanica, in: Verona e il suo territorio, Bd. 2, Verona 1964, 693-744.

Rotili, M. L'arte a Napoli dal VI al XII secolo, Neapel 1978.

Rupprecht, B., Romanische Skulptur in Frankreich, München 1975.

Russo, L., La Magione di Palermo, Palermo 1975.

Salet, F., Saint-Loup-de-Naud, in: Bulletin Monumental, 92, 1933, 129-169.

Salmi, M., La Scultura Romanica in Toscana, Florenz 1928.

Salvini, R., I mosaici del duomo di Monreale, in: Le Arti, 1942, 312-321.

Salvini, R., Mosaici medievali in Sicilia, Florenz 1949.

Salvini, R., Lineamento di Storia dell'arte, Florenz 1952.

Salvini, R., Un capolavoro inedito di scultura romanica, in: Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann, Hg. W. Braunfels, Berlin 1956, 67-70.

Salvini, R., Il chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia, Palermo 1962.

Salvini, R., Scultura Poitevina in Sicilia. Il portale di Santa Maria degli Alemanni a Messina, in: Studien zur Geschichte der europäischen Plastik, Festschrift für Theodor Müller, Hg. K. Martin, München 1965, 47-54.

Salvini, R., La Basilica di San Savino e le origini del romanico a Piacenza, Modena 1978.

Samonà, G., Il Duomo di Cefalù, in: Monumenti Italiani, Hg. R. Accademia d´Italia 16, Roma ^{2}1940.

Sauerländer, W., Skulpturen des 12. Jahrhunderts in Châlons-sur-Marne, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 25, 1962, 97-124.

Sauerländer, W., Eine Säulenfigur aus Châlons-sur-Marne im Museum in Cleveland (Ohio), in: Pantheon, 21, 1963, 143-148.

Sauerländer, W., Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270, München 1970.

Sauerländer, W., Sculpture on Early Gothic Churches: The State of Research, in: Gesta, 9, 1970, 32-48.

Schäfer-Schuchardt, H., Die figürliche Steinplastik des 11.-13. Jahrhunderts in Apulien, 2 Bde., Bari 1987.

Schirò, G., Monreale. Territorio, popolo e prelati dai Normanni ad oggi, Palermo 1984.

Schneider-Flagmeier, M., Der mittelitalienische Osterleuchter in Süditalien, Frankfurt a. M. 1986.

Schwarz, H. M., Die Baukunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Normannen. 1. Die lateinischen Kirchengründungen des XII. Jahrhunderts und der Dom in Cefalù, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, 6, 1942-1944, 1-112.

Schwarz, H. M., Sizilien, Wien [3]1961.

Sgarbi, V., Restauro. Nicholaus a Ferrara, in: Franco Maria Ricci, 1, 1982, 30-39.

Sheppard, C. D., Iconography of the Cloister of Monreale, in: The Art Bulletin, 31, 1949, 159-169.

Sheppard, C. D., Monreale and Chartres, in: Gazette des Beaux-Arts, 35, 1949, 401-414.

Sheppard, C. D., [Rezension zu Salvini] The Cloister of Monreale and Romanesque Sculpture in Sicily, Palermo 1965, in: Speculum, 40, 1965, 368-371.

Sheppard, C. D., A Chronology of Romanesque Sculpture in Campania, in: The Art Bulletin, 32, 1950, 319-326.

Sheppard, C. D., A Stylistic Analysis of the Cloister of Monreale, in: The Art Bulletin, 34, 1952, 35-41.

Simeoni, L., San Zeno di Verona, Verona 1909.

Spata, G., Sul cimelio diplomatico del duomo di Monreale, in: Giornale di Sicilia 1865, 3-70.

Staacke, U., Un palazzo normanno a Palermo: La Zisa. La cultura musulmana degli edifici dei Re, Palermo 1991.

Stoddard, W., The West Portals of Saint-Denis and Chartres, Harvard 1952.

Stoddard, W., Sculptors of the West Portals of Chartres Cathedral, New York 1986.

Thieme, Th./I. Beck, La cattedrale normanna di Cefalù: un frammento della civiltà socio-politica della Sicilia medievale, Kopenhagen 1977.

Toesca, P., Storia dell'Arte Italiana, Bd. 1: Il Medioevo, Turin 1927.

Tramonta, S., Aspetti e problemi dell'insediamento normanno in Sicilia, Atti del Congresso Internazionale di Studi sulla Sicilia Normanna, Palermo 4. - 8. dicembre 1972, Istituto di Storia Medievale dell' Università di Palermo - Caltanisetta, Palermo 1973, 310-359.

Tramonta, S., La monarchia normanna e sveva, in: Il Mezzogiorno dai Bizantini a Federico II., Hg. A. Guillou, Turin 1983, 437-769.

Trecca, G., La facciata della Basilica di San Zeno, Verona ^{2}1968 (1. Auflage 1938).

Trizzino, L., Die Kathedrale von Monreale: Was für eine Collage!, in: Daidalos, 16, 1985, 64-80.

Trizzino, L., Una fabbrica in onore e gloria del suo re, in: L'Anno di Guglielmo, 1189-1989. Monreale, percorsi tra arte e cultura, Hg. G. B. Badagliacca, Palermo 1989, 61-79.

Tronzo, W., The Cultures of His Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo, Princeton 1997.

Valenzano, G., La basilica di San Zeno in Verona. Problemi architettonici, Vicenza 1993.

Valenzano, G., Dall'ellenismo al medioevo: Alcune considerazioni a margine di Nicholaus, in: Memor fui dierum antiquorum. Studi in memoria di Luigi De Biasio, Hg. P. C., Ioly Zorattini/A. M. Caproni, Udine 1995, 447-461.

Valenziano, C./M. Valenziano, La basilica cattedrale di Cefalù nel periodo normanno, Palermo 1979.

Valenziano, C., La basilica ruggeriana di Cefalù nei documenti d'archivio e nelle epigrafi, in: La basilica cattedrale di Cefalù. Materiali per al coscenza storica e restauro, Bd. 4, Hg. C. Valenziano, Syrakus 1987.

Vella, C., Il piccolo fonte con il ciclo dei mesi di Lentini, in: Federico e la Sicilia. Dalla terra alla corona. Arti figurative e arti santuarie, Hg. M. A. Andalaro, 2 Bde., Palermo 1995, 313-315.

Venturi, A., Storia dell'Arte Italiana, Bd. 3: L' Arte Romanica, Mailand 1904.

Vergnolle, E., Saint-Benoît-sur-Loire et la sculpture du XIe siècle, Paris 1985.

Verzàr Bornstein, C., Portals and politics in the early italian city-state: the sculpture of Nicholaus in context, Parma 1988.

Volbach, W. F., Ein antikisierendes Bruchstück von einer kampanischen Kanzel in Berlin, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, 53, 1932, 183-197.

Volbach, W. F., Oriental Influences in the Animal Sculptures of Campania, in: The Art Bulletin, 24, 1942, 172-180.

Wackernagel, M., Die Plastik des 11.-12. Jahrhunderts in Apulien. Kunstgeschichtliche Forschungen, 2 Bde., Leipzig 1911.

Webster, J. C., The Labors of the Months in Antique and Mediaeval Art to the End of the Twelfth Century, Princeton 1938.

Weigel, Th., Zum Rätsel des Königslutterer Jagdfrieses. Zur Rolle von Tieren in der Bilderwelt des Mittelalters, in: Der Braunschweiger Burglöwe. Bericht über ein wissenschaftliches Symposion in Braunschweig 1983, Göttingen 1985, 155-187.

Wentzel, H., Antikenimitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, 9, 1955, 29-72.

White, L., Latin Monasticism in Norman Sicily, Cambridge 1938.

Zavin, S. A., Ferrara Cathedral Façade, Columbia University 1972.

Zecca, V., La Basilica di S. Giovanni in Venere nella storia e nell'arte, Pescara 1910.

Zimmermann, M. G., Oberitalische (sic!) Plastik im frühen und hohen Mittelalter, Leipzig 1897.

Zimmermann, M. G., Sizilien, Leipzig 1905.

Zoric, V., Il cantiere della Cattedrale di Cefalù ed i suoi costruttori, in: Basilica Cattedrale di Cefalù. Materiali per la coscenza storica e il restauro. Bd. 1, Hg. C. Filangeri/V. Zoric/V. Brunazzi, Palermo 1989, 99-342.

13 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 Monreale, Dom Santa Maria la Nuova und Kreuzgang
Abb. 2 Monreale, Grundriß Dom und Kreuzgang
Abb. 3 Monreale, Kreuzgang, Arkade
Abb. 4 Monreale, Kreuzgang, Brunnenhaus
Abb. 5 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O21n
Abb. 6 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W19s
Abb. 7 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O18n
Abb. 8 Cluny, Musée de Farinier, aus ehem. Abteikirche, Kapitell des Chorumgangs
Abb. 9 Verona, San Zeno, Langhauskapitell N4
Abb. 10 Verona, San Zeno, Langhauskapitell S3
Abb. 11 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W4s
Abb. 12 Monreale, Kreuzgang, Säulenschaft Nordwestecke, Detail
Abb. 13 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W8n
Abb. 14 Monreale, Kreuzgang, Kapitell S24o
Abb. 15 Monreale, Kreuzgang, Säulenschaft Nordostecke, Detail
Abb. 16 Monreale, Kreuzgang, Säulenschaft Nordostecke, Detail
Abb. 17 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O6n
Abb. 18 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N19o
Abb. 19 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N18w
Abb. 20 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N11o
Abb. 21 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O14o
Abb. 22 Monreale, Kreuzgang, Kapitell S7w
Abb. 23 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O10n
Abb. 24 Monreale, Kreuzgang, Kapitell S10o
Abb. 25 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N14w
Abb. 26 Palermo, Santa Maria Assunta, Grabmal Rogers II.
Abb. 27 Palermo, Cappella Palatina, Osterleuchter
Abb. 28 Palermo, Cappella Palatina, Detail Osterleuchter
Abb. 29 Caserta Vecchia, Dom San Michele, Kanzel, Detail

Abb. 30 Cefalù, Dom San Salvatore, Gesamtansicht
Abb. 31 Cefalù, Dom San Salvatore, oberer Triumphbogen, Detail
Abb. 32 Cefalù, Dom San Salvatore, oberer Trimphbogen, Konsolfries
Abb. 33 Cefalù, Dom San Salvatore, oberer Triumphbogen, Kapitell
Abb. 34 Mailand, Sant'Ambrogio, Vorhallenkapitell
Abb. 35 Parma, Dom Santa Maria Assunta, Außenwand des Presbyteriums, heutiger Dachboden der Sakristei
Abb. 36 Parma, Dom S. Maria Assunta, Kapitell an der Apsis des südlichen Seitenschiffs
Abb. 37 Cefalù, Dom San Salvatore, Querhausgalerie
Abb. 38 Cefalù, Dom San Salvatore, Triumphbogenkapitell
Abb. 39 Cefalù, Dom San Salvatore, Triumphbogenkapitell
Abb. 40 Cefalù, Dom San Salvatore, Langhauskapitell S6
Abb. 41 Bominaco, Santa Maria Assunta, Osterleucher und Kanzel
Abb. 42 Cefalù, Kreuzgang, Kapitell (CC26)
Abb. 43 Cefalù, Kreuzgang, Kapitell (CC26)
Abb. 44 Cefalù, Kreuzgang, Kapitell (CC28)
Abb. 45 Cefalù, Kreuzgang, Kapitell (CC28)
Abb. 46 Cefalù, Kreuzgang, Kapitell (CC24)
Abb. 47 Cefalù, Kreuzgang, Kapitell
Abb. 48 Cefalù, Kreuzgang, Säulenbasis
Abb. 49 Cefalù, Kreuzgang, Säulenschaft
Abb. 50 Trani, San Nicola, Portalarchivolten
Abb. 51 Cefalù, Kreuzgang, Kapitell
Abb. 52 Cefalù, Kreuzgang, Kapitell
Abb. 53 Cefalù, Kreuzgang, Kapitell
Abb. 54 Cefalù, Kreuzgang, Kapitell
Abb. 55 Cefalù, Kreugzang, Kapitell (CC17)
Abb. 56 Cefalù, Dom San Salvatore, Hauptportal
Abb. 57 Cefalù, Dom San Salvatore, Hauptportal, Detail
Abb. 58 Monreale, Kreuzgang, Kapitell B3o
Abb. 59 Monreale, Kreuzgang, Kapitell B3n
Abb. 60 Monreale, Kreuzgang, Kapitell B3w

Abb. 61 Monreale, Kreuzgang, Kapitell B3s
Abb. 62 Verona, San Zeno, Vorhalle des Hauptportals, Monatsarbeiten
Abb. 63 Verona, San Zeno, Vorhalle des Hauptportals, Monatsarbeiten
Abb. 64 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N8n
Abb. 65 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N8o
Abb. 66 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N8s
Abb. 67 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N8w
Abb. 68 Verona, Museo Civico, Sarkophag, Breitseite
Abb. 69 Verona, Museo Civico, Sarkophag, Breitseite
Abb. 70 Verona, Museo Civico, Sarkophag, Breitseite, Detail
Abb. 71 Verona, Museo Civico, Sarkophag, Stirnseite
Abb. 72 Verona, Museo Civico, Sarkophag, Breitseite, Detail
Abb. 73 Verona, Museo Civico, Sarkophag, Stirnseite
Abb. 74 Verona, Museo Civico, Sarkophag, Breitseite, Detail
Abb. 75 Ferrara, Dom San Giorgio, Tympanon
Abb. 76 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N23o
Abb. 77 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N23n
Abb. 78 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O22s
Abb. 79 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W9s
Abb. 80 Verona, Dom Santa Maria Matricolare, Vorhalle des Hauptportals
Abb. 81 Ferrara, Dom San Giorgio, Südflanke
Abb. 82 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O25w
Abb. 83 Ferrara, Dom San Giorgio, Südflanke
Abb. 84 Verona, San Zeno, Vorhalle des Hauptportals
Abb. 85 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O15w
Abb. 86 Ferrara, Dom San Giorgio, Südflanke
Abb. 87 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O7s
Abb. 88 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O9n
Abb. 89 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O3s
Abb. 90 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W16n
Abb. 91 San Giovanni in Venere, Hauptportal
Abb. 92 San Giovanni in Venere, Hauptportal
Abb. 93 San Giovanni in Venere, Hauptportal

Abb. 94 Verona, San Zeno, Fassadenrelief, Detail
Abb. 95 Verona, San Zeno, Fassadenrelief, Detail
Abb. 96 San Giovanni in Venere, Fassadenrelief, Detail
Abb. 97 Verona, Museo Civico, Sarkophagdeckel, Detail
Abb. 98 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W6n
Abb. 99 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W6w
Abb. 100 Monreale, Kreuzgang, Kapitell S24w
Abb. 101 Monreale, Kreuzgang, Kapitell S11w
Abb. 102 Monreale, Kreuzgang, Kapitell S2n
Abb. 103 Monreale, Kreuzgang, Kapitell S22o
Abb. 104 Monreale, Kreuzgang, Kapitell S22s/o, Detail
Abb. 105 Monreale, Kreuzgang, Kapitell S22n/w, Detail
Abb. 106 Monreale, Kreuzgang, Kapitell S22w
Abb. 107 Salerno, Dom San Matteo, Guarna - Kanzel
Abb. 108 Salerno, Dom San Matteo, Guarna - Kanzel, Kapitell
Abb. 109 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W8s
Abb. 110 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W8o
Abb. 111 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W8w
Abb. 112 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O24s
Abb. 113 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W20w
Abb. 114 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W26w
Abb. 115 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O24n
Abb. 116 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W20s
Abb. 117 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W26n
Abb. 118 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N21w
Abb. 119 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N21s
Abb. 120 Monreale, Kreuzgang, Kapitell S19o
Abb. 121 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W1n
Abb. 122 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W1o
Abb. 123 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W1s
Abb. 124 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W1w
Abb. 125 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N14o
Abb. 126 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N14n

Abb. 127 Monreale, Kreuzgang, Kapitell S1n
Abb. 128 Monreale, Kreuzgang, Kapitell S1w
Abb. 129 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N1o
Abb. 130 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O2s
Abb. 131 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O4s
Abb. 132 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W21w
Abb. 133 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W18s
Abb. 134 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W24s
Abb. 135 Chartres, Notre-Dame, Westfassade, Portalgewände
Abb. 136 Saint-Loup-de-Naud, Portalgewände, Detail
Abb. 137 Châlons-en-Champagne, Notre-Dame-en-Vaux, ehem. Kreuzgang, Kapitell
Abb. 138 Châlons-en-Champagne, Notre-Dame-en-Vaux, ehem. Kreuzgang, Kapitell
Abb. 139 Châlons-en-Champagne, Notre-Dame-en-Vaux, ehem. Kreuzgang, Kapitell
Abb. 140 Châlons-en-Champagne, Notre-Dame-en-Vaux, ehem. Kreuzgang, Kapitell
Abb. 141 Châlons-en-Champagne, Notre-Dame-en-Vaux, ehem. Kreuzgang, Säulenfigur
Abb. 142 Châlons-en-Champagne, Notre-Dame-en-Vaux, ehem. Kreuzgang, Kapitell
Abb. 143 Châlons-en-Champagne, Notre-Dame-en-Vaux, ehem. Kreuzgang, Säulenfigur
Abb. 144 Monreale, Kreuzgang, Säulenbasis
Abb. 145 Monreale, Kreuzgang, Säulenbasis
Abb. 146 Monreale, Kreuzgang, Säulenbasis
Abb. 147 Châlons-en-Champagne, Notre-Dame-en-Vaux, ehem. Kreuzgang, Säulenbasis
Abb. 148 Châlons-en-Champagne, Notre-Dame-en-Vaux, ehem. Kreuzgang, Säulenbasis
Abb. 149 Châlons-en-Champagne, Notre-Dame-en-Vaux, ehem. Kreuzgang, Säulenbasis

Abb. 150 Messina, Santa Maria degli Alemanni, Portal
Abb. 151 Messina, Santa Maria degli Alemanni, Portal, Detail Kapitellfries
Abb. 152 Messina, Santa Maria degli Alemanni, Portal, Detail Archivolte
Abb. 153 Messina, Santa Maria degli Alemanni, Portal, Detail Archivolte
Abb. 154 Monreale, Kreuzgang, Säulenschäfte Nordwestecke
Abb. 155 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N6s
Abb. 156 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N9o
Abb. 157 Monreale, Kreuzgang, Kapitell N5w
Abb. 158 Genua, San Lorenzo, Portale di San Gottardo
Abb. 159 Genua, San Lorenzo, Portale di San Gottardo, Detail
Abb. 160 Monreale, Kreuzgang, Säulenschaft Nordwestecke, Detail
Abb. 161 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O1w
Abb. 162 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O1s
Abb. 163 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O1o
Abb. 164 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O1n
Abb. 165 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O8s
Abb. 166 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W10n
Abb. 167 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W22s
Abb. 168 Monreale, Kreuzgang, Kapitell W3s
Abb. 169 Monreale, Kreuzgang, Kapitell O11n
Abb. 170 Palermo, San Giovanni degli Eremiti, Kreuzgang
Abb. 171 Palermo, La Magione, Kreuzgang
Abb. 172 Monreale, Dom Santa Maria la Nuova, Hauptportal
Abb. 173 Monreale, Dom Santa Maria la Nuova, Hauptportal, Detail
Abb. 174 Monreale, Dom Santa Maria la Nuova, Hauptportal, Detail
Abb. 175 Monreale, Dom Santa Maria la Nuova, Hauptportal, Pilasterkapitelle
Abb. 176 Monreale, Kreuzgang, Kapitell S24n
Abb. 177 Monreale, Dom Santa Maria la Nuova, Hauptportal, Archivolte, Detail

13. 1 Abbildungsnachweis

Die eigenen Fotographien wurden durch Aufnahmen folgender Bücher und Archive ergänzt:

Bellafiore 1990, Fig. 61, 53: Abb. 1, 37.
Cassata et. al. 1988, Fig. 139: Abb. 54.
Decker 1966, Fig. 256: Abb. 68.
Di Fabio 1987, Fig. 77, 78: Abb. 158, 159.
Di Risio 1987, Fig. 99: Abb. 92.
Fotoarchiv der Bibliotheca Hertziana, Rom: Abb. 30, 31, 44, 45, 48, 49, 73.
Fotoarchiv Institut für Kunstgeschichte Münster: Abb. 46, 52, 53.
Giordano 1988, Fig. 14: Abb. 172.
Glass 1991, Fig. 144: Abb. 29.
Bonacasa Carra et. al. 1985, Fig. 37: Abb. 55.
Krönig 1965, Fig. 10: Abb. 2.
Krönig 1963, Fig. 60 oben, 62, 63: Abb. 42, 47, 51.
Lehmann-Brockhaus 1983, Taf. 111: Abb. 41.
Marinelli 1983, Fig. 10: Abb. 69.
Nicholaus e l'arte del suo tempo 1985, Bd. 3: Fig. 196, 198, 270, 203, 221, 219: Abb. 9, 10, 63, 81, 83, 86.
Poeschke 1998, Taf. 48; Fig. 134, Taf. 179, 215, 216, 217: Abb. 75, 91, 92, 93, 96.
Pressouyre 1976, Fig. 26 oben, 48, 60, 50: Abb. 139, 141, 142, 143.
Pressouyre 1981, Fig. 2, 19: Abb. 138, 140.
Quintavalle 1974, Fig. 53, 227: Abb. 35, 36.
Rupprecht 1975, Taf. 142: Abb. 8.
Vérzar Bornstein 1988, Fig. 203, 201: Abb. 62, 84.

Danksagung

Herrn Prof. Dr. Joachim Poeschke danke ich sehr herzlich für die Überlassung des Themas und die ausgezeichnete Betreuung und wissenschaftliche Unterstützung bei der Anfertigung dieser Arbeit.

Ferner bedanke ich mich bei der Graduiertenförderung der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster für die zweijährige Förderung und die Finanzierung der mit der Arbeit verbundenen Forschungsreisen.

Nicht zuletzt möchte ich mich bei meinen Eltern, meiner Familie und bei allen, die mich während des Studiums und der Anfertigung dieser Arbeit auf verschiedenste Weise ermutigt und unterstützt haben, herzlich bedanken.

Curriculum vitae

Am 20. Oktober 1970 kam ich in Nordkirchen als sechstes Kind der Eheleute Dr. med. Wilhelm und Elisabeth Heiermann, geborene Brieskorn, zur Welt. In den Jahren von 1977 bis 1981 besuchte ich die Grundschule Südkirchen, von 1981 bis 1990 das Gymnasium Canisianum in Lüdinghausen, wo ich 1990 die Allgemeine Hochschulreife erwarb.

Seit dem Wintersemester 1990/91 studierte ich an der Westfälischen-Wilhelms-Universität in Münster Kunstgeschichte, Romanistik und Katholische Theologie. Nach Abschluß des Grundstudiums war ich 1992-1993 für den Zeitraum zweier Semester zum Studium an der staatlichen Universität der Stadt Rom, der Sapienza, beurlaubt. Danach setzte ich in Münster das Studium fort und erwarb im Jahr 1997 den Magister Artium.
Direkt im Anschluß begann ich mit der Arbeit an der vorliegenden Dissertation, zeitweise unterstützt durch die Graduiertenförderung der Westfälischen Wilhelms-Universität.