

Gedanken zu Monreale und zur Monrealeser Bauplastik

von Wilhelm Paeseler

»Levavi oculos meos in montes, unde veniet auxilium mihi«

»Aber der Füsten / Einsame Häupter / Glänzen erhellt, / Und Aurora berührt sie / Mit den ewigen Strahlen / Als die ragenden Gipfel der Welt«

Die dem Gesamtkomplex von Monreale gewidmete Trilogie des Palermitaner Flaccovio-Verlages hat der Kunstwissenschaft einen weitreichenden Dienst erwiesen. Während durch Ernst Kitzingers gewichtigen Beitrag¹ die immer schon aufmerksam registrierten Mosaiken des Doms in ein neues und helleres Licht gerückt werden, führen die beiden anderen Bände in bislang nur beiläufig oder überhaupt nicht beachtete Sachgebiete. Der zu einer vollständigen bildlichen Edition und monographischen Behandlung der Kreuzgangskapitelle gediehene Plastikband Roberto Salvinis² bahnt, vor dem Hintergrunde der gesamten normannenzeitlichen Plastik Siziliens und Campaniens, erstmals den Weg zu einer umfassenden Würdigung der Monrealeser Reliefskulptur³. Und die der Bauplastik gleichfalls gespannte Aufmerksamkeit widmende Architekturmonographie Wolfgang Krönigs⁴, die schon von ihrem Gegenstande her dazu prädestiniert war, ein einigendes Band auch um die anderen Themengruppen von Monreale zu schlingen, wird in bewundernswerter Weise einer hochgesteckten Forderung gerecht: sie stößt vor zu dem in der Gesamtanlage und in deren Gliederung sich bekundenden Bedeutungsgehalt der Monreale-Konzeption.

1. Der Salomo-Bezug der Gesamtanlage

Die gewaltige Baugruppe verkörpert den Herrschaftsanspruch ihres königlichen Gründers, und die Unterteilung in Palast und Bauten von sakraler und klösterlicher Zweckbestimmung bekundet die Idee des Gleichgewichtes zwischen weltlicher und geistlicher Gewalt⁵. Mit der erlauchten Reihe der vorausgegangenen Vorbilder – in Rom, Konstantinopel, Ravenna, Benevent, Aachen, Venedig und Palermo selbst – möchten wir den zwischen 1563 und 1584 erbauten Escorial Philipps II. von Spanien als eine zeitlich spätere Parallele konfrontieren und dabei die Tatsache unterstreichen, daß Philipp, wie ausdrücklich bezeugt ist, mit diesem steinernen Symbol seines den staatlichen mit dem kirchlichen Absolutismus zur Einheit

verschmelzenden Herrschaftsideals bewußt den Jerusalemer Tempel- und Palastbezirk Salomos hat nachahmen wollen. Und aus der Vorstellungswelt Philipps und des Escorial-Erbauers Juan de Herrera resultierte, vom spanischen König nachdrücklich unterstützt, jene in geistesgeschichtlicher und kunsttheoretischer Hinsicht eminent symptomatische und folgenreiche Erfindung in Beschreibung und Kupferstichen, die der Herrera-Schüler Juan Bautista Villalpando S. J. (1552–1608), Architekt und Mathematiker, im Rahmen eines großen Ezechiel-Kommentares als Rekonstruktion, als vermeintliche »vera imago« des salomonischen Tempels 1602 bis 1605 vorgelegt hat⁶. Die den Tatbeständen von Monreale genau entsprechende Dreigliederung des Escorials in Klosterfluchten, Palast und Kirche (die zudem, hier wie in Monreale, als dynastische Grablage gedacht war) hat ihr Gegenstück in der Dreigliederung des von Villalpando entworfenen salomonischen Baukomplexes in Hallen, Königspalast und Gotteshaus.

Für ein bestimmtes Objekt im Verbands von Monreale, den Königsthron im Sanctuarium des Domes, ist bereits in der Architekturmonographie, durch Hinweis auf den »Thron Salomos« im Konstantinopler Kaiserpalast, ein am salomonischen Herrschergestus orientiertes Vorbild geltend gemacht worden⁷. Und um ein anderes im gleichen Bande herausgehobenes Merkmal zu beleuchten: bekundet sich nicht in dem auf Fernwirkung berechneten Dekorationseffekt, der entscheidenden Außenansichten der als Ziel eines Emporsteigens und Emporblickens hoch oberhalb der palermitanischen Conca d'Oro gelagerten »Mons regalis«-Baugruppe eigen oder eigen gewesen ist⁸, ein Wetteifern mit jenem Wirkungsfaktor, der zum Beispiel in der oben zitierten Stelle aus den »Cantica graduum« des alttestamentlichen Psalters⁹ an der hoch gelegenen Gottesstadt Jerusalem und ihrem Tempel- und Palastbezirk gerühmt wird?

Es ist mehr als wahrscheinlich, daß bereits seit der Entstehung des Konstantinopler Vorbildes dieser Salomo-Bezug der gesamten Denkmälerreihe eigen gewesen ist, in die Monreale gehört. »Salomo, ich habe dich übertroffen«, lautete Justinians Ausruf beim Betreten seiner neuerbauten Palastkirche¹⁰. Welche Bewandnis aber hat es mit der Widmung dieses Baues – wie auch der beneven-

tanisch-langobardischen Hofkirche des 8. Jahrhunderts, die wie Monreale von Anfang an mit einem Palast und einem Kloster verbunden gewesen ist¹¹ – an die Göttliche Weisheit? Eine Hagia Sophia, erbaut an der angeblichen Stätte des Pilatus-Prätoriums und des »Lithostrotos« von Joh. 19, 13, Aufbewahrungsort der angeblichen Geißelsäule Christi, ist die prominente christliche Kirche unmittelbar am Jerusalemer ehemaligen Tempelbezirk gewesen. »Oravimus in praetorio, ubi auditus est Dominus, ubi modo est basilica sanctae Sofiae ante ruinas templi Salomonis«, heißt es um 570 in einem Pilgerbericht¹². Ist es, angesichts dieser Zusammenhänge, Zufall, daß auch die musivische Dekoration des Domes von Monreale dem Sophia-Gedanken in einer dieses Thema eindeutig exponierenden Weise ihren Tribut entrichtet hat? Die Darstellung¹³, die sich des seit dem frühen 8. Jahrhundert greifbaren und speziell dem römischen und dem beneventanisch-langobardischen Raume zugehörigen Motivs der Maria Regina orans bedient, trägt die Beischrift »Sapientia Dei«¹⁴. Sie sitzt, gegen das Langhaus, hoch oben am Triumphbogen zwischen Mittelschiff und Querhaus und bildet so den unmittelbaren Prospekt für den durch das Langhaus von Westen zum Sanctuarium schreitenden Betrachter.

2. Die Bauplastik als ein Realisationsfaktor der Monreale-Idee

Um der Monreale-Idee sachgerecht zu entsprechen, haben die Werkleute Wilhelms II. nach den höchsten ihnen erreichbaren Mitteln künstlerischer Repräsentation gegriffen. Drei sehr verschiedene Techniken boten sich an, wo es um die Fragen dekorierender Einkleidung der Bausubstanz ging. Zur Gestaltung entscheidender nach außen gerichteter Schauseiten bediente man sich der auf islamischen Voraussetzungen beruhenden Inkrustationskunst: Erbschaft aus einer jahrhundertlang für Sizilien maßgebend gewesen Herrschaftsepoche. Zu magisch leuchtendem Schmuck sämtlicher oberhalb einer Sockelzone gelegenen Innenwandflächen des Domes wählte man die zur Darstellung weitläufiger und zugleich systematisch geordneter Bildprogramme geeignete Mosaikkunst: Import aus dem für Sizilien gleichfalls schicksalhaften und eben damals faszinierend vorbildlich gewordenen Imperium von Byzanz. Man tat es mit solchem Erfolg, daß Monreale seit je in erster Linie, und meist ausschließlich, den Gedanken an einen paradigmatischen Höhepunkt musivischer Kunst geweckt hat.

Diese Tatsache bekundet sich schon in einer Montecassineser Äußerung aus dem 3. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts, die den Mosaikdekor ausdrücklich da hervorhebt, wo die Monrealeser Stiftung Wilhelms II. als eine in ihrer Zeit einzigartige Schöpfung gerühmt werden soll¹⁵. Das ist symptomatisch. Es entspricht der epochemachenden Bedeutung, die die siculo-byzantinische Mosaikkunst, zumal mit ihrer Gipfelleistung in Monreale, für die Konstituierung der italienischen Dugentomalerei gehabt hat. Und nicht von ungefähr redet Montecassino: als die im unteritalienischen Territorium der sizilischen Normannenherrscher gelegene Stätte, die zur Entstehungszeit von Monreale und dann weiter, während der ersten Dugentohälfte, malereigeschichtlich der fraglos entscheidende Umschlagplatz für die zwischen der normannisch-sizilischen Formenwelt einerseits und andererseits der Kunst Campaniens, Roms und des römischen Umkreises und sogar der Toscana waltenden Beziehungen gewesen ist.

Die neuen, in der Flaccovio-Trilogie zu Wort gekommenen intensiven Bemühungen um Erscheinungsform und Wesen des Monumentes haben nun auch, sehr betont, die Belange der baugebundenen Reliefkunst in die Reihe der aussagekräftigen Monreale-Themen gerückt.

Es bedarf keines Zweifels: die dem baugebundenen Relief in Monreale zugefallene Rolle ist bedingt durch einen von der westeuropäischen Romanik ausgegangenen Impuls. Und zwar ist die romanische Bauplastik in der ihr in der südfranzösischen Provence zuteil gewordenen Ausprägung beispielgebend geworden. Im Plastikbände, dem wir diese grundlegende Entdeckung verdanken, wird das Tendieren zur Provence hin als ein auch allgemein geistesgeschichtlich laut redendes Symptom gewertet. Es verkörpere – übrigens als ein Merkmal, das die sizilische Plastik der Normannenzeit mit der sizilischen Poesie dieser Epoche gemeinsam habe – im Gegensatz zur byzantinisch und islamisch bestimmten Tendenz in der gleichzeitigen sizilischen Mosaikkunst und Architektur, die damals »fortschrittliche« Strömung in der bildenden Kunst Siziliens und das Streben nach einer kulturellen Europäisierung der Insel¹⁶.

Welch disparate Welten mit der Sprache byzantinischer Mosaikkunst und dem Idiom südfranzösischer Plastik gleichzeitig und dicht nebeneinander sich hier bekundet haben, zeigt in kaum zu überbietender Eindruckskraft der im Architekturbande¹⁷ durchgeführte Vergleich zwischen dem Kir-

chenmodell im musivischen Dedikationsbilde oberhalb des Bischofsthrones im Kircheninnern und dem das gleiche Vorbild, nämlich den Dom von Monreale selbst meinenden Kirchenmodell in der plastischen Dedikationsdarstellung am Doppelkapitell O 8 des Kreuzgangs. Dort ein in liturgisch-sublimen Weltentrücktheit schwebendes Gebilde, aus gewichtslosen Farbflächen gefügt und jeden massenumschreibenden Tiefenbezugs entbehrend, hier – in der plastischen Sprache französischer Skulpteure – 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.

Seinen in eben diesen Bezirken zu suchenden Voraussetzungen entsprechend¹⁸, ist der gewaltig große Kreuzgang, mit dem freiplastischen Gliederwerk seiner Säulenstellung, der primäre und unerhört reich bestückte Entfaltungsbereich für die Monrealeser Reliefplastik, die hier den Schmuck sämtlicher 436 Kapitell-Schauseiten, fast aller Säulenbasen und den Schaftschmuck der Säulen-Vierergruppen an den Ecken des Karrees bestreitet¹⁹. Jedoch im eigentlichen Sinne bezeichnend für die der Reliefkunst zugeordnete Rolle ist deren sparsame, aber genau berechnete Anwendung im Verbands des Kirchenbaues²⁰. An der betont schmuckfreudigen Außenrahmung des Dom-Westportals ist es zu einem Wettstreit zwischen der Wirkungsweise dekorativer Mosaizierung oder Inkrustierung und der Wirkungsweise des Reliefs gekommen, wobei dem letzteren, in einem Crescendo der Formenmächtigkeit, die ausschlaggebenden, das heißt die bei weitem stärker tönenden Akzente vorbehalten sind. Im Innern der Kirche hat man zwei Orte von herausragender Wichtigkeit durch erlesenen schönen Reliefschmuck ausgezeichnet. Er ist erstens den samt ihren Basen und Kapitellen aus herrscherlichem Porphyrgearbeiteten Ecksäulenpaaren der Hauptapsis an deren Marmorsockeln und blockhaften Marmoraufsätzen zugeordnet. Er findet sich zweitens, im Verein mit zwei wieder aus Porphyrgearbeiteten Füllungsplatten, an der Rücklehne des königlichen Marmorthrones sowie, in Form durchbrochener Arbeit, an den Wangen dieses Thrones. In beiden Fällen sind also Gebilde der Reliefplastik – mit ihrer spezifischen, nämlich tastbaren Substantialität nach der Weise westeuropäischer Romanik – als die neben dem Werkstoff Porphyrgearbeiteten Zeichen für den im Monrealeser Baukomplex sich dokumentierenden Herr-

schafts- und Würdeanspruch des normannischen Staates gewertet.

3. Die wesentlich ornamentale Funktion der Monrealeser Bauplastik

a) Abstrakt Ornamentales

Die Reliefs von Monreale präsentieren sich mit einem alles andere weit überwiegenden Teil ihres Bestandes als eine ornamentkundliche Beispielsammlung von so ungewöhnlichem Formenreichtum, daß eine lückenlose Bestandsaufnahme dieser Materie, verbunden mit kunsthistorisch ordnender Klassifizierung, als das wohl dringlichste Desideratum für jede künftige Weiterarbeit an den Problemen der Monrealeser Bauplastik deutlich wird. Wer sich in ornamentgeschichtlichen Zusammenhängen auskennt, wird immer wieder erstaunt aufmerken angesichts der Beziehungen und Verflechtungen, die sich hier – im Medium der Ornamentik – allenthalben aufschlußreich bekunden.

So erweisen sich etwa zwei Bordüren-Motive aus der sehr variablen Abakus-Ornamentik der Kreuzgangskapitelle – das Zickzack-Faltband²¹ an N 3, N 14 und O 24 und das ihm ornamentgeschichtlich aufs engste verschwisterte Wellenband an E 4 und S 7 (Abb. 1) – nicht zuletzt durch die in ihre Zwischenflächen eingesetzten Kreise eindeutig als Übersetzungen aus dem ornamentalen Motivschatz romanischer Wandmalerei in die Sprache der Bauplastik. Sie gehören in eine sonst durchweg in Malerei – in spätantiker und frühmittelalterlicher Buch- und Monumentalmalerei und anschließend in der romanischen Monumentalmalerei Westeuropas – verwirklichte Ornamentgruppe, diejenige der oft »perspektivisch« behandelten und in sehr verschiedenen Linienführungen (bis hin zu den mannigfaltigen Mäandermustern) auftretenden Faltbänder und der gleichfalls oft »perspektivischen« Wellenbänder, mit denen beiden sich, fast immer, kleine Kreise (bzw. Punkte) oder Konstellationen aus solchen Kreisen (bzw. Punkten) verbinden²². Was hier deutlich wird, ist das Streben nach größtmöglicher Mannigfaltigkeit des bauplastischen Schmuckes und die daraus erwachsene Hinwendung auch zu entlegenen und anderen Kunstgattungen angehörenden Reservoirs ornamentaler Vorbilder.

b) Pflanzliche und figürliche Dekorationsmotive
Die Menschen- und Tierfiguren und zum Teil auch die pflanzlichen Bestandteile der Monrealeser Reliefs sind im Plastikbande, in besonderem Hinblick auf die Kapitelle des Kreuzgangs, unter ikonographischen Gesichtspunkten behandelt und einer nach symbolischen und allegorischen Sinngehalten

Abb.1 Monreale,
Kreuzgang, Wellen-
band über dem Doppel-
Kapitell S 7



suchenden Deutung unterworfen worden²³. Die Formenwelt der Reliefs wäre, dieser Konzeption zufolge, ein Kompendium theologischer und moralischer Bezüge²⁴. Wir können dem nicht beipflichten. Mögen die vorgeschlagenen Deutungen auch noch so authentisch dem Physiologus entstammen oder der Deutungsweise des Physiologus nachempfunden sein: im Kreuzgang und in der gesamten Bauplastik von Monreale gelten sie ganz gewiß nicht. Zwar hat eine erbaulichkeits- und exemplarbeflissene Homiletik, zu allen Zeiten, jedem in ihren Gesichtskreis tretenden Gegenstand oder Vorgang ihre theologischen oder moralischen Deutungen unterzulegen gewußt. Für uns hingegen lautet die Frage: ist für die Reliefkomplexe von Monreale ein Programm entworfen worden, das Wahrheiten, Lehrinhalte, sittliche Normen und Wertungen mit Hilfe bildlicher Symbole hat dargestellt sehen wollen? Diese Frage ist zu verneinen.

Wenn im Plastikband etwa das an den reliefierten Säulenschäften des Kreuzgangs und an der Rahmung des Dom-Westportals begegnende Idyll der nach antiker Weise in Ranken sich tummelnden und mit Tieren und Pflanzen beschäftigten Putten als tief rätselhaft und ikonographisch dunkel bezeichnet wird²⁵, so hat diese Undeutbarkeit ganz einfach den Grund, der bei all den vielen zwischen Dekoration und Verbildlichung schwebenden Elementen der Monrealeser Bauplastik im Spiele ist: das Interesse haftete primär am Schmuckwert vorgegebener

Darstellungsmotive und nicht an einem diesen Darstellungen vielleicht unterzuschiebenden gegenständlichen Bezug. Daß die Interpretierfreudigkeit des Plastikbandes die Maße des Möglichen sprengt, ist wohl allgemein empfunden worden²⁶. Aber wir meinen: es liegt nicht daran, daß die Interpretationen nur zu weit gingen; der Versuch eines Deutens ist angesichts des kunstgeschichtlichen Zusammenhangs, in den das Gros der plastischen Schmuckmotive von Monreale gehört, methodisch nicht angängig.

Hinter dem fraglichen Sachgebiet steht – auslösend, die Gesamthaltung bestimmend und weitgehend auch in concreto die Einzelmotive besteuernd – ein auf breiter Grundlage geschehener Rückgriff auf die reliefplastische Dekorationskunst der römischen Kaiserzeit. Wir haben es mit einem bemerkenswerten Kapitel in der Geschichte der italienisch-mittelalterlichen Antiken-Rezeptionen zu tun, mit einem Formenvokabular und einer Formengrammatik, die in den vergleichbaren Rezeptionsvorgängen des italienischen Mittelalters gleichfalls, wenn auch sehr unterschiedlich in Art und Grad der jeweiligen stilistischen Umprägung, ihr Wesen treiben. Wir konstatieren vergleichbares Formengut in der an die christlich-spätantike Dekorationskunst Ravennas anknüpfenden oberitalienisch-langobardischen Schmuckkunst in Stein und in deren mannigfachen Ausstrahlungsgebieten. Wir finden es in der früh- und hochmittelalterli-

chen Plastik Campaniens und in der Pisaner Bauplastik des 12./13. Jahrhunderts. Es spielt, nicht zuletzt als eine in hochmittelalterliche Mosaik- und Wandmalerei eingegangene Komponente, im Nordadriagebiet eine bedeutsame Rolle: in Torcello, Aquileia, Vendig und Umkreis. Es ist in der römischen Monumentalmalerei seit der Wende des 11. zum 12. Jahrhundert greifbar und erlangt hier im späten Dugento in Wandmalerei und vor allem im Mosaik einen der Monreale-Episode vergleichbaren triumphalen Höhepunkt.

Die vegetabilische Ornamentik des Monrealeser Reliefs verweist uns allenthalben auf die ihr zu Grunde liegende antike Grammatik der Pflanzenmuster²⁷: auf das klassische Grundmotiv, den Duktus der fortlaufenden Wellenranke mit Spiralschößlingen, wie er an zahlreichen Abakusstreifen der Kreuzgangskapitelle in waagrechter Lagerung, an den reliefierten Pilasterflächen der Dom-Portalrahmung in senkrechtem Aufstieg sich darstellt. Das im Kreuzgang die Schäfte der Säulenviererguppen überziehende Netzwerk verweist, so weit es mit Hilfe von Pflanzenstämmen gebildet ist, auf das durch Aneinanderrücken zweier derartiger Wellenranken zu einer Folge von oben und unten kielbogig ausgezogenen Ovalfeldern sich fügende klassische Streifenmuster, das nun hier, durch Multiplikation, zum flächenüberspinnenden Maschenwerk erweitert ist²⁸. Dem gleichen Zweck dienen, an anderen Exemplaren dieser Säulenschäfte, die sich verschlingenden Serpentinaen aus Bandstreifen, für die durch ansetzende vegetabilische Elemente gleichfalls die Beziehung zur Idee der Ranke hergestellt ist; sie bilden, in flächenüberspinnendem Rapport, große und gelenkhaft dazwischen vermittelnde kleine Kreise. Der vegetabilische Charakter der in diese Muster reichlich eingeflochtenen Pflanzenschößlinge ist, wie in den antiken Vorbildern, entweder der des Akanthus oder der des Weines.

Diese Rankengebilde haben, wie es der für sie maßgebenden antiken Formengrammatik entspricht, eine sie fundierende Basis: sie entwickeln sich entweder aus einem Akanthusbusch oder aus einer Vase²⁹. Wir finden teils das die Ranken senkrecht nach oben entsendende Basisgebilde, und zwar als Akanthusbusch in den schmaleren äußeren Pilastern der Dom-Portalrahmung und an den meisten Schäften der Säulenviererguppen im Kreuzgang, als Vase in den breiteren inneren Pilastern der Dom-Portalrahmung und an der Säulenviererguppe der Nordostecke des Kreuzgangs. Und wir finden ebenso jene Formel, in der das Basisgebilde dem Zentrum eines waagrecht gelagerten Bordüren-

streifens zugeordnet ist und zwei Wellenranken, die eine nach links, die andere nach rechts, in diesen Streifen entsendet. So ist es am Abakus verschiedener Kreuzgangskapitelle, wobei das Basisgebilde meist, aber nicht immer, etwas unterhalb des Abakus selbst, d. h. im oberen Kapitellbereich steht, um von hier aus die Ranken in die Abakusbordüre zu entlassen. Es handelt sich um Akanthusbüsche an N 9, S 9, O 11, O 23, um Vasen an N 23, S 24, O 6, O 26, teils um Akanthusbüsche und teils um Vasen an N 18.

Als letztlich entscheidend für das Wesen der Monrealeser Bauplastik aber erweist sich die Tatsache, daß die flächenüberspinnenden Ranken- und Bandnetze der reliefierten Säulenschäfte und die Rankenmuster der reliefierten Portalpilaster allenthalben von dem römisch-kaiserzeitlichen Darstellungsgut der »bevölkerten Ranken«³⁰ durchsetzt sind und daß sie so zu Wort gekommene Gattung der füllenden »Kleinbild-Motive« sich, in breitestem Einstrom, auf die Riesenmasse der Kreuzgangskapitelle übertragen hat, womit denn die reliefierte Dekorkunst von Monreale sich zu dem sie auszeichnenden und nachgerade unübersehbaren Formenreichtum rundet. Dabei begegnen selbstverständlich auch neue, in folgerichtiger Analogie zu den antiken Vorbildern geprägte Motive, wie etwa die Darstellung des nach Art eines Schlangemenschen sich produzierenden Akrobaten, die sicherlich unantik und eine Erfindung westlicher, in unserm Falle provenzalischer Romanik ist³¹. Von solchen Sonderfällen abgesehen aber entfaltet sich das genuin antike Kleinbilder-Repertoire der bevölkerten Ranken: ein phantastisches Treiben von Tieren, Menschen, Putten in genrehaften und gelegentlich auch mythischen Szenen. »Ein sinnloses Spiel und damit eine von sachlichen Zusammenhängen unbeschwerte Augenweide an der Form zu geben, war die Absicht«, – so ist im Hinblick auf die bevölkerten Ranken am Torbau der hadrianischen Thermen von Aphrodisias richtig gesagt worden³². Mit solchen Feststellungen aber rückt auch der Monrealeser Reliefschmuck gegenüber den ihm bislang zuteil gewordenen Deutungsversuchen in ein ganz anderes Licht.

Da gibt es, als inzwischen sehr berühmt gewordenes Objekt, das mit dem wohl schon unausrottbaren, aber gewiß unsachgemäßen Mithras-Namen versehene Doppelkapitell S 22 im Kreuzgang. Es ist – mit seinem in wesentlichen Partien wegen schwerer Beschädigungen nicht ohne weiteres lesbaren Bestande – neuerdings in der Architekturmonographie³³ Gegenstand minutiöser Un-

tersuchungen geworden, und dabei hat sich sein Dekor als eine fast unwahrscheinliche Anhäufung antiker Dekorationsmotive und Kleinbild-Szenen zu erkennen gegeben. Der Adler mit ausgebreiteten Flügeln hat sein Vorbild – in zwei Exemplaren – an einem der original-antiken Langhauskapitelle des Domes; die zwei kleinen nackten Liegefiguren gehen auf Vorbilder im antik-kunstgewerblichen Bereich zurück³⁴; die kleine weibliche Frontalbüste in einer Rosette, die am Doppelkapitell S 6 des Kreuzgangs nicht weniger als sechs genau gleich geformte Parallelen hat³⁵, entspricht einer weit verbreiteten römisch-antiken Porträtform³⁶; der an allen vier Ecken, in Variationen, dargestellte oder dargestellt gewesene Ritt auf mythischen Wasserwesen ist ein auf römischen Sarkophagen sehr oft begegnender Bildgegenstand³⁷. Als eines der hier so zahlreich versammelten antiken Motive – und als Gegenstück zu der im Zentrum der westlichen Langseite dargestellten Szene aus dem Stoffkreis des Götter- und Gigantenkampfes – befindet sich an der östlichen Langseite jene Stierschächterszene (Abb. 2), der so viel Aufmerksamkeit gewidmet worden ist.

An ihr hat man, klarer als sonstwo, den Gedanken erhärten zu können geglaubt, daß mittelalterliche Kunst antike Vorbilder nie kopiert habe, ohne »ikonographische Bedeutungen« in sie hineinzulegen. Denn mit der hier reproduzierten »Mithras«-Szene sei ein vorchristliches Tieropfer als Typus des christlichen Meßopfers gemeint³⁸. Tatsächlich aber gibt uns Monreale selbst Auskunft über den aller Sinngehalte entbehrenden und dabei auch keineswegs mithräischen Zusammenhang, aus dem diese Stierschächterszene stammt: sie begegnet als Kleinbildmotiv im Rankenwerk eines der reliefierten Säulenschäfte des Kreuzgangs³⁹. Und wie sollte denn die jugendliche und recht feiste Gestalt des Schächters – halb nackt, nur mit einem Lendenschurz bekleidet und auf dem Kopf weder die phrygische Mütze des Mithras noch jenen hineingesehenen Turban tragend, der ein Kennzeichen alttestamentlicher Propheten und Hohepriester hätte sein sollen, sondern ein die Haare zusammenhaltendes Tuch – wie sollte sie dem persischen Sonnengotte der mithräischen Kultbilder nachgeformt sein? Das antike Vorbild dieser Gestalt hat mit den Metzgerburschen in einem Macellum der römischen Kaiserzeit zu tun!

Noch ein Beispiel aus der Kapitellplastik des Kreuzgangs, und zwar ein solches, das die Annahme eines mit einem antikischen Motiv beabsichtigten Sinnbezuges nachgerade zu erzwingen scheint, sei



Abb. 2 Monreale, Kreuzgang, Doppelkapitell S 22, Stierschächterszene

als Zeugnis für die grundsätzliche Gültigkeit einer in all diesen Fällen nicht mit Bedeutungsgehalten rechnenden Interpretation genannt. Es handelt sich um den Kentauren am Doppelkapitell O 6 Nordseite, der zwischen den beiden Gestalten einer Verkündigung, etwas oberhalb, hingelagert ist und sich mit dem Verkündigungselengel und der Jungfrau zu einer Art von Dreieckskomposition verbindet. Nichts liegt da wohl näher als folgende Argumentation: »Der antik-heidnische Kentaurer war gedacht als ein Mischwesen aus zwei Naturen, der menschlichen des Menschen und der tierischen des Pferdes. Mit dem Vorgang der Verkündigung beginnt das Wunder der Inkarnation, und geboren werden soll das Kind, das Gott und Mensch zugleich ist. Der mytische Kentaur ist also der Verkündigungsszene als ein Typus des nach der kirchlichen Zweinaturenlehre aufgefaßten Christus beifügt.«

Eine eingehendere Untersuchung des dem Gesamtkapitell O 6 eigenen Motivbestandes, der (ähnlich wie am »Mithras«-Kapitell) wegen schwerer Beschädigungen nicht ohne weiteres lesbar ist, führt nun aber – und dies gerade hier! – zu einem jeden Sinnbezug strikte ausschließenden Ergebnis. Wie

deutliche Spuren zu erkennen geben, hat – einem immer wieder im Kreuzgang von Monreale zu beobachtenden Schema entsprechend – auch an den vier Ecken des Doppelkapitells, oben auf dem jeweiligen Kapitellblatt, je ein Tier oder sonst ein Wesen gesessen. Aber mehr noch! An der anderen, der südlichen Langseite, wo die Standfiguren der Propheten Jeremia und Daniel (wie an der nördlichen Langseite die zwei Figuren der Verkündigung) jeweils der Mittelachse eines der Einzelkapitelle zugeordnet sind, ist an entsprechender Stelle, über den spitzbogig sich gegeneinanderneigenden inneren Kapitellblättern, ganz unverkennbar ein Pendant zum Kentauren der Nordseite vorhanden gewesen. Die beiden diesem lädierten Mittelstück benachbarten kleinen Tiere der Abakus-Zone, doch wohl Hunde, rennen in heftiger Bewegung, wie Jagdhunde, dagegen an. Durch eben diese Tatsache wird das heute (durch bewußte Gewaltanwendung?) abgesplitterte Wesen als Bestandteil einer jener bedeutungsfrei-dekorativen Kleinbildszenen ausgewiesen, die in der Bauplastik von Monreale eine so maßgebende Rolle spielen. Und wenn dem so ist, – sollte es sich dann mit dem Pendant, dem Kentauren an der nördlichen Langseite, anders verhalten?

Christliche Bildsystematik hat in Monreale an den Mosaikflächen des Kircheninneren ihren riesig ausgedehnten Entfaltungsbereich gefunden; das römisch-kaiserzeitliche Kleinbildgut bevölkerter Ranken hingegen, das so maßgebend im Monrealeser Reliefdekor und dabei nicht zuletzt an den Kreuzgangskapitellen zur Geltung gekommen ist, kann weder in seinen antiken Originalen noch in seinen mittelalterlichen Nachschriften und Nachahmungen als ein mögliches Medium ikonologisch faßbarer Bedeutungsgehalte gelten. Diese Reliefkunst ist Erzeugnis eines ausschließlich wirksamen und dabei eminent raffinierten Schmuckwillens.

Das Raffinement dieser Dekorationskunst bezieht wesentliches seiner Wirkungen aus dem in jenem Kleinbildgut waltenden und nach zwei Hauptrichtungen differenzierten Lebensgefühl. Zur Euphorie idyllischen Seins in Szenen des Landlebens, der Pflege von Haustieren und der Traubenlese steht in dialektischer Spannung die elementare Vitalität aggressiver Kraftproben in Szenen der Jagd und des Kampfes mit wildem Getier und mythischen Unholden, – und letzteres reicht bis hin zu jener Schicht mediterraner Selbsterfahrung, für die der Geruch von Blut und Tod zum Narkotikum wird: entsprechend jenen existentiellen Interpretationen, die ein Ernest Hemingway mit dem

Harpunieren von Riesenfischen, mit dem Bekämpfen und Erstechen von Stieren in der Arena verbunden hat.

Das Gesamtergebnis: eine pompös instrumentierte Klangwelt, Ausdruck eines überlegen triumphierenden Hochgefühls, verwirklicht mit dem Motiv- und Formenvorrat einer von römischen Cäsaren inaugurierten Dekorationskunst. Sie demonstriert stärker als alles andere, was in und mit Monreale hatte aufgerichtet werden sollen: – ein herrscherlich ragender »Gipfel der Welt«.

c) Passagen biblischer Bilderzyklen als Dekorationsgut im Kreuzgang

Elf Kapiteleinheiten des Kreuzganges tragen jeweils mehrere Szenen, die den Bilderreihen biblischer Zyklen entnommen sind. Es finden sich aus dem Alten Testament vier Sequenzen eines Genesiszyklus und eine Sequenz aus dem Richterbuch, nämlich an E 20 Darstellungen, die Adam und Eva nach dem Sündenfall und Kain und Abel betreffen, an O 20 Vorgänge der Noahgeschichte und der Turmbau zu Babel, an O 26 Szenen aus der Jakobsgeschichte, an E 18 Szenen aus der Josephsgeschichte, an N 21 Szenen aus der Singsongeschichte. Aus dem Neuen Testament finden sich an E 1, O 1 und N 24 Vorgänge aus der Kindheitsgeschichte Jesu, an N 14 solche aus dem Leben Johannes des Täufers, an N 8 Szenen aus der Parabel vom reichen Mann und armen Lazarus, an E 24 Episoden aus der Ostergeschichte. Jeweils handelt es sich um zyklisch folgerichtig in sich zusammenhängende Themengruppen, und auch der umrätselte Befund am Viererkapitell O 1⁴⁰ durchbricht diese Regel nicht. Denn der zwei Schauseiten dieser Kapiteleinheit beanspruchende Vorgang, der sich der Darstellung Christi im Tempel und der Flucht nach Ägypten hinzugesellt, kann nicht, wie in letzter Zeit üblich geworden, als »Aussendung der Apostel« gedeutet werden, sondern ist ein Annex zur Darstellung im Tempel. Er dient dem in dieser Geschichte angelegten Epiphaniegedanken und ergibt sich aus Textaussagen über Simeon und Hanna sowie aus dem simeonischen »Nunc dimittis«⁴¹; die unter Anweisung schwebender Engel sich bewegenden zwölf Männer, jeder mit einem Buch, sind die Personifikationen der zwölf Stämme Israels.

In enger Beziehung zur Welt der biblischen Bilderfolgen stehen, als heilsgeschichtliche Garanten, die einzelnen Prophetengestalten, von denen vier an O 6 eine zusätzliche Darstellung der Verkündigung begleiten, während fünf an O 21 sich einer Maria mit Kind zugesellen.

Diese Übersicht mit den bewußt hinzugesetzten Angaben über die Stellung der betreffenden Kapitelleinheiten im Gesamtbestand des Kreuzganges mögen die auch im Plastikband⁴² richtig hervorgehobene Tatsache beleuchten, daß ein im ganzen zusammenhängendes Bildprogramm nicht vorgelegen haben kann. Auch hier hat, so gewiß den biblischen Szenen ihr allen Betrachtern bekannter Inhalt an und für sich eigen gewesen ist, das Interesse primär nicht den erzählten Vorgängen, sondern dem dekorativen Wert gegebener Formkomplexe gegolten. Das hat zur Folge gehabt, daß gelegentlich, den architektonischen Bedingungen eines zu schmückenden Kapitellkörpers zuliebe, an einer gegebenen Bildprägung schwerwiegende Veränderungen vorgenommen worden sind.

Das an dreien seiner Schauflächen szenisch geschmückte Doppelkapitell E 24 trägt, neben der Anastasis an der einen und den Frauen am leeren Grabe an der anderen Langseite, an seiner östlichen Schmalseite⁴³ eine Darstellung (Abb. 3), die seit Adolfo Venturis Deutungsversuch⁴⁴ als Verbildlichung der Quo-vadis-Szene aus der apokryphen Petrusüberlieferung angesehen wird. Daß nun in den durch die Anastasis und die Frauen am Grabe bezeichneten Zusammenhang eines Osterzyklus ein textlich nicht zugehöriger und zudem außerbiblischer Vorgang geraten sei, ist – zumal angesichts der sonst allgemein festzustellenden zyklischen Bindungen, von vornherein mehr als unwahrscheinlich. In enger Nachbarschaft zu den beiden ikonographisch eindeutigen Osterszenen – erinnert sei nur an die entsprechende Stelle im gemalten neutestamentlichen Zyklus von Sant' Angelo in Formis mit der Abfolge Anastasis, Frauen am Grabe und Gang nach Emmaus – treten immer wieder Episoden eben der Emmausgeschichte auf. Und auch im Falle von E 24 kann es sich nur um eine solche handeln, nämlich um die Ankunft der Wanderer an ihrem Zielort.

Abfinden muß man sich hier mit der befremdenden Tatsache, daß – innerhalb der durch seitlich rahmende und sehr aufwendige Füllhorn- und Blattgebilde eng begrenzten Kapitellfläche – statt der zur Szene gehörenden drei Personen nur zwei dargestellt sind: Christus und, statt der im Text agierenden zwei Emmausjünger, nur einer derselben. Tatsächlich läßt sich der szenische Bestand nur mit Hilfe dieser Annahme deuten. Als Verbildlichung der Quo-vadis-Legende kommt er nicht in Betracht, denn er entspricht nicht dem in den gesicherten bildlichen Formulierungen befolgten Text der in den »Actus Vercellenses« vorliegenden



Abb. 3 Monreale, Kreuzgang, Doppelkapitell E 24

sogenannten Petrusakten⁴⁵, wo das Charakteristische darin besteht, daß Christus auf die Architektur, das heißt das appische Tor der Stadt Rom zuschreitet, während der andere Akteur, Petrus, zum Tor hinausgeht, also sich von der Architektur entfernt. Die Komposition an unserm Doppelkapitell erweist sich – immer unter der Voraussetzung, daß das Emmausjüngerpaar auf eine Figur reduziert sei – als ein Formkomplex, der einer sehr schlagkräftigen Darstellung der Mane-nobiscum-Episode von Lukas 24,28⁴⁶ nachgebildet sein muß. An der rechten Bildflanke steht das »castellum nomine Emmaus« und unmittelbar links davon der diesem Gebäude zugekehrte und mit der Rechten einladend darauf hinweisende Jünger, während in der linken Kompositionshälfte, unter dem Blick des hierhin rückwärtsgerichteten Jüngerkopfes, der Pilger Christus – dem »ipse se finxit longius ire« des Textes entsprechend – sich in eiliger Schreitbewegung nach links zu entfernen sucht, aber auf das ihm nachgerufene »Mane nobiscum« hin den Kopf gegen den Jünger umwendet.

Die in unserm Falle dem Gang nach Emmaus aus architektonischen Gründen zuteil gewordene Kompositionsabkürzung hat eine zwar nicht identische, aber doch sehr vergleichbare Parallele, und zwar – gewiß nicht von ungefähr – am Relieffries der im Plastikband unter allen provenzalischen Vorbildträgern an erster Stelle rangierenden Westfassade von Saint-Gilles⁴⁷. Hier ist, links am Gebälk

des linken Südportalgewändes, der die linke Flanke der Bildkomposition bezeichnende Emmausjünger nur fragmentarisch, nämlich nur mit dem Oberkörper dargestellt. Seine Halbfigur wächst aus der hier von links anlaufenden horizontalen Rankenbordüre nach rechts hin hervor und leitet so, architektonisch-dekorativ, zu dem eigentlich erst dann, mit dem Christus peregrinus und dem anderen Jünger des Bildes, wirklich einsetzenden Südabschnitt des über die Breite der Kirchenfassade verteilten Passions- und Osterfrieses über. Im Falle des Monrealeser Reliefs ist man bei der Abkürzung des Kompositonsbestandes noch ein Stück weitergegangen.

An der Emmausdarstellung von E 24 wird also beispielhaft deutlich, wie weit da, wo dekorative Gesichtspunkte eine Modifikation der gegebenen Vorbilder zu fordern schienen, die Interesselosigkeit der Skulpteure gegenüber den Bildinhalten gehen konnte.

4. Sizilische Hintergründe der bauplastischen Dekoration

Eine bahnbrechende neue Erkenntnis ist, wie wir feststellten, die im Plastikband durchgeführte Provence-These. Die zahlreichen zu diesem Thema durchgeführten Einzelvergleiche überzeugen, und sehr glaubhaft ist die Annahme, es müßten sich Skizzen nach markanten Motiven der provenzalischen Plastik in den Händen der Monrealeser Skulpteure befunden haben⁴⁸. Man wird in Zukunft die romanisch-normannenzeitliche Plastik Siziliens nicht mehr ohne den Blick auf Südfrankreich behandeln können, und wenn in Richard Hamanns 1955 erschienenem Werk über Saint-Gilles⁴⁹ unter den zahlreichen außerhalb Frankreichs daran anzuknüpfenden Einflußgebieten auch Italien genannt wird, und zwar mit den einschlägigen plastischen Werken in Verona, Modena, Parma, Cremona, Fidenza und Mailand, so muß diese Rubrik heute sicher durch Nennung des sizilischen Normannenreiches erweitert werden.

Aber kann man alle in der Monrealeser Bauplastik aufbrechenden Einzelfragen mit Hilfe jenes Pan-Provenzalismus lösen, zu dem der Plastikband sich, in begreiflicher Entdeckerfreude, hat hinreißen lassen? Ist solches, wie vor allem nachdrücklich gefragt werden muß, hinsichtlich der für Monreale so entscheidend gewordenen Antiken-Rezeption möglich? Kann man diese, wie es versucht worden ist, mit der Beziehung zur Provence in eins fallen lassen⁵⁰?

Verschiedene im Plastikband für nicht existent erklärte Beziehungen sind im Architekturband ausdrücklich, und mit Recht, wieder einkalkuliert worden: Wirkungen der campanischen Plastik des 12. Jahrhunderts⁵¹, sehr wahrscheinliche personelle Beziehungen zur Stadt Rom⁵², der Griff nach antikem Spolienmaterial⁵³. Es ist der letztere Punkt, der hier näher ins Auge gefaßt werden soll.

Von nicht geringer Bedeutung sind in diesem Zusammenhang die Feststellungen, die Rosario La Duca zum Plastikbande in einem Anhang beige-steuert hat⁵⁴. Gemäß einer von La Duca durchgeführten Werkstoffuntersuchung bestehen die Kapitelle des Kreuzgangs – unter einer dicken, den wirklichen Tatbestand verunklarenden rötlichen Patina – aus weißem Marmor von überall gleicher und somit auf den gleichen Werkstoffvorrat deutender Beschaffenheit. Die mikroskopische Untersuchung indizierte griechischen und speziell parischen Marmor, also ein (allem menschlichen Bauwerks angefallenes Material. Wie La Duca weiter nachweist, hat es eine solche Baustoffentnahme aus dem an öffentlichen Bauten der römischen Kaiserzeit einst überreichen Palermo immer wieder gegeben, und zwar bis ins 18. Jahrhundert hinein, wo der unerschöpflich scheinende Bestand dann endlich zur Neige ging. Die Baureliefs von Monreale sind lange vor dem völligen Abbau des antiken Fundus entstanden, und fraglos sahen deren Werkleute sich an den von ihnen geplünderten Bauten mit einer Mustersammlung dekorativer Reliefplastik der römisch-kaiserzeitlichen Antike konfrontiert. In den Nachahmungen, die durch solche Vorbilder angeregt wurden, lebt ein Stück römischer Antike, und zwar – wir betonen es – der römischen Antike Siziliens weiter.

Und tatsächlich bekunden sich im bauplastischen Schmuck von Monreale immer wieder Vorbilder, die wir im älteren und verloren gegangenen Denkmälerbestand Siziliens, und nicht nur in dem aus der Antike überkommenen, voraussetzen müssen. Erweist sich das Ziermuster an der unteren Abakus-Zone des Doppelkapitells N 19 nicht als eine sogar stilgetreue Nachschrift eines Vorbildes aus der dem frühen, also in Sizilien dem byzantinischen Mittelalter angehörenden »dunklen Zeit« der dekorativen Plastik? Am Doppelkapitell S 7 kommt sechsmal ein von Tieren flankierter Kelch vor, wobei in fünf Fällen je zwei Pfauen auftreten, im sechsten Fall (Abb. 1) ein Pfau und eine von einem kleinen Vogel begleitete Schlange. Wir stellen fest, daß hier und in zahlreichen ähnlichen Fällen Vorbilder

aus der byzantinischen Periode Siziliens im Hintergrund stehen müssen. Die vorauszusetzenden Vorbilder zeigten das Motiv des zentralen Gegenstandes (Vase, Pflanze oder Kreuz) mit ihm sich zuwendenden gegenständigen Tiergruppen⁵⁵, unter denen, in greifbaren Beispielen anderwärts, neben Vierfüßlern, Pfauen und sonstigen Vögeln auch Schlangen begegnen, so etwa an der Reliefplatte im Dommuseum zu Ferrara⁵⁶ oder an zwei der die Fassade der Panagia Gorgopiko in Athen schmückenden Stücke⁵⁷. Die im Monrealeser Material begegnenden Motive solcher Art sind nur dadurch kunsthistorisch sachgemäß zu beurteilen, daß man die hinter ihnen sich verbergenden Vorlagen erkennt, – Vorlagen, die in ihrer Hauptmasse selbstverständlich sizilisch sind⁵⁸.

Was hier notwendig wird, läßt sich vergleichen mit der Aufgabe eines Bodendenkmalforschers vor einer aus verschiedenen Kulturschichten der gleich-

chen Grabungsstätte stammenden Masse von Fundstücken, die durch unglückliche Zufälle durcheinandergeraten sind. Es kommt da auf das Unterscheiden und Einordnen an, mit dem Ziel, die Schichten auf ihre historisch bedeutsamen Aussagen hin zu rekonstruieren. Der bauplastische Formenvorrat von Monreale bietet eine ähnliche Möglichkeit. In ihm sind, weithin in Reflexen, Nachahmungen und renaissancehaften Rückgriffen, Zeugnisse aus rund zwölf Jahrhunderten sizilischer Kunstgeschichte mit den sich voneinander abhebenden Schichten der römischen Kaiserzeit, der byzantinischen Periode, der islamischen Herrschaft und endlich des Normannenreiches in bunter Fülle beieinander. Sie gilt es zu eruieren und gegeneinander abzuheben! In dieser Hinsicht ernst genommen, vermögen die in der großartigen Flaccovio-Trilogie neu erschlossenen Monreale-Materialien der Widersichtbarmachung vorausgegangener sizilischer Kunstepochen zu dienen.

ANMERKUNGEN

¹ Ernst Kitzinger, *The Mosaics of Monreale (= I mosaici di Monreale)*, S. F. Flaccovio, Palermo 1960.

² Roberto Salvini, *Il Chiostro di Monreale e la scultura romanica in Sicilia (= The Cloister of Monreale and Romanesque Sculpture in Sicily)*, Palermo 1962. Im folgenden einfach »Salvini« zitiert; unsere Seitenangaben beziehen sich auf die italienische Ausgabe.

³ Zur Charakterisierung der diesbezüglichen Forschungssituation um die Mitte der 50er Jahre vgl. Hans Wentzel, *Antiken-Imitationen des 12. und 13. Jahrhunderts in Italien*, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 9, 1955, 29–72; dort 49f.

⁴ Wolfgang Krönig, *Il Duomo di Monreale e l'architettura normanna in Sicilia (= The Cathedral of Monreale and Norman Architecture in Sicily)*, Palermo 1965. Im folgenden einfach »Krönig« zitiert; unsere Seitenangaben beziehen sich auf die englische und (»ital.«) auf die italienische Ausgabe.

⁵ Krönig, 239 (ital. 237).

⁶ Hieronymi Pradi et Joannis Baptistae Villalpandi e Societate Jesu *In Ezechielem explanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolymitani Commentariis et Imaginibus illustratus. Opus tribus tomis distinctum, Romae 1596–1605*. – Villalpandos Tempelrekonstruktion füllt einen ganzen, 655 Seiten umfassenden, vorn 1604 und hinten 1605 datierten Folianten; dazu gesellt sich der 574 Seiten umfassende, vorn 1604 und hinten 1602 datierte »Apparatus«. – Vgl. weiter: R. C. Taylor, *El Padre Villalpando (1552–1608) y sus ideas estéticas (Homenaje en su cuarto centenario)*, in: *Academia*, III época, vol. I, 1952, 409–473. – Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1952, 106f. George Kunoth, *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*, Düsseldorf 1956, dort besonders 179f., Abb. 5 und passim. René Taylor, *Architecture and Magic. Considerations on the Idea of the Escorial*, in: *Essays in the History of Architecture*, presented to Rudolf Wittkower, London 1967, 81–109; dort 89f.

⁷ Krönig, 50 (ital. 48), mit 269 (ital. 267) Anm. 18.

⁸ Krönig, 245f. (ital. 244).

⁹ Psalm 120 (= 121), 1.

¹⁰ Oskar Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlin–Neubabelsberg 1914, 373.

¹¹ Hans Belting, *Studien zum beneventanischen Hof im 8. Jahrhundert*, in: *Dumbarton Oaks Papers*, 16, 1962, 141–193. – Paolo Cavuoto, *La chiesa di S. Sofia a Benevento*, in: *Napoli Nobilissima*, 3, 1963/64, 53–66. – Antonino Rusconi, *La chiesa di S. Sofia di Benevento*, in: *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1967, 339–359.

¹² Im *Itinerarium des Antonius von Placentia: Itinera Hierosolymitana saeculi IIII–VIII, recensuit et commentario critico instruit Paulus Geyer (= Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum XXXVIII)*, Vindobonae 1898, 175. – Zugang zum gesamten einschlägigen Quellenmaterial bei Hugues Vincent et F.-M. Abel, *Jérusalem, Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, Tome second, fascicule III, Paris 1922, 571–579 (»Le Péroire byzantin ou Sainte-Sophie«) und 637–640 (Quellen).

¹³ Kein Photo; farbige Lithographie bei D. Domenico-Benedetto Gravina, *abate cassinese, Il Duomo di Monreale*, illustrato e riportato in tavole cromo-litografiche, Palermo 1859–1869, Tav. 15 A.

¹⁴ Vgl. hierzu schon Gustave Clausse, *Basiliques et mosaïques chrétiennes*, Tome II, Paris 1893, 87f.; Emile Bertaux, *L'Art dans l'Italie Méridionale*, Paris 1904, 257.

¹⁵ In der Lobrede auf König Wilhelm II. gleich zu Anfang der seit den 20er Jahren, wohl seit ca. 1227, verfaßten zweiten Redaktion der Chronik des dem nächsten Umkreise Montecassinos angehörenden Notars Richard von San Germano: *Ryccardi de Sancto Germano notarii Chronica*, ed. Carlo Alberto Garufi, in: *Rerum Italicarum Scriptores*, Nuova edizione, VII/2, Bologna 1938, 4f.

¹⁶ Salvini, 228 und 259.

¹⁷ Krönig, 70–72 (ital. 67–69).

¹⁸ Allein schon die Tatsache des Eckschmuckes an den Säulenbasen des Kreuzganges bekundet diesen Zusammenhang; vgl. Krönig, 188 (ital. 185).

- ¹⁹ Neben der Edition und monographischen Behandlung der Kapitelle in Salvini Plastikbande vgl. Krönig, 68f. (ital. 65f.) über die Säulenbasen und 77–79 (ital. 74–76) über den Schaftschmuck der Säulenviererguppen.
- ²⁰ Daß die Reliefs des Kreuzganges und die der Kirche eine Werkeinheit bilden, d. h. auf einen einheitlichen und organisatorisch in sich geschlossenen Arbeitsgang zurückgehen, ist eine grundlegende Feststellung des Architekturbandes, Krönig, 37 (ital. 37), 49 (ital. 48), 73 (ital. 71).
- ²¹ Im Plastikbande, 183, 188, 218, 220, ist dieses Motiv als normannisches Eigengut reklamiert und als »Chevron« bezeichnet, wobei die Tatsache im Spiele sein muß, daß in Monreale mehrmals – so am Dom-Westportal in der unteren Zone der Spitzbogenrahmung, am Rundpfeiler des Brunrens und (in Mosaik) an zwei Säulenschäften des Kreuzgangs: vgl. Krönig, 66–68 (ital. 63–65) – mehrere Zickzack-Faltbänder, unter Verzahnung ihrer Dreiecksformen, einander parallel geführt sind, wobei denn in der Tat Chevron-Züges sich bilden, die zur waagrecht verlaufenden Bordürenrichtung senkrecht stehen. Zur Begriffsbestimmung des auch Sparren- oder Fischgrätenmuster oder querlaufender Zickzack genannten Chevron-Motivs vgl. Alois Riegl, *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, 92 mit Fig. 33 und 97f. mit Fig. 38.
- ²² Wir haben es mit einer im spätantiken, frühchristlichen und frühmittelalterlichen Osten (Dura-Europos, Palmyra, Bawit, Rabula-Codex, Etschmiadzin-Evangeliar) beheimateten Ornamentgruppe zu tun, die von der werdenden Kunst des westlichen Mittelalters, so nicht zuletzt von der karolingischen Buchmalerei, als ein den eigenen Zielen entsprechendes Instrument geflissentlich aufgegriffen worden ist, um dann im Formenkreis der romanischen Wandmalerei als fester Bestandteil zu fungieren. – Auch der Versuch stichprobenhaftester Abbildungsweise würde den uns hier gesteckten Rahmen sprengen; genannt sei lediglich der zwar späte, d. h. der 2. Dugentohälfte angehörende, aber besonders lehrreiche Fall in Rom, S. Lorenzo fuori, Malereien der Vorkirche, Bordüre zwischen der unteren und mittleren Bildzone (Zickzack-Faltbild in perspektivischer Darstellung, mit Punktrosetten in den Dreieckspartellen) und Bordüre zwischen der mittleren und oberen Bildzone (Wellenband in versuchter perspektivischer Darstellung, mit Punktrosetten in den Zwischenflächen): Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien*, Freiburg i. Br. 1916, S. 962f., Abb. 459f., S. 970f., Abb. 463f., S. 976f., Abb. 471f.
- ²³ Salvini, 83–152.
- ²⁴ Da versinnbildlichte der mythische Greif die doppelte Natur Christi (92), der Feigenbaum die Sünde (136), der Adler die Auferstehung oder die Taufe (127), der antike Dornauszieher die Passion Christi (87f.), – und so fort in schier endloser Folge.
- ²⁵ Salvini, 99.
- ²⁶ Vgl. dazu etwa die Besprechung von C. M. Kauffmann, in: *Burlington Magazine*, 107, 1965, 477.
- ²⁷ Vgl. hierzu Wilhelm Paeseler, *Das Ingelheimer Relief mit den Flügel-pferden*, in: Mainz und der Mittelrhein in der europäischen Kunstgeschichte, Mainz 1966, 45–140; dort 90–107, wo es sich um die im 8. Jahrhundert aus dem Ornamentbestande der klassischen Antike in die steinerne Schmuckkunst Oberitaliens übernommenen Formeln handelt.
- ²⁸ Auch dieses offenbar speziell für Säulenschäfte geschaffene Multiplikationsgebilde dürfte original-antike Vorbilder haben; vgl. den für die zwei Säulen am westlichen Hauptportal des Pisaner Domes feststellbaren Sachverhalt: Krönig, 234 (ital. 232) und 281 (ital. 278), Anm. 201, mit Verweis auf Walther Biehler, *Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters*, Leipzig 1926, 39.
- ²⁹ Zu dieser Spezialfrage vgl. W. Paeseler, 1966, 97–99.
- ³⁰ Vgl. hier die auf hellenistische und römisch-kaiserzeitliche Beispiele bezügliche Materialsammlung und Bearbeitung bei J. M. C. Toynbee and J. B. Ward Perkins, *Peopled Scrolls: a Hellenistic Motif in Imperial Art*, in: *Papers of the British School at Rome*, 18, 1950, 1–43. Als für uns besonders lehrreiche Beispiele aus römisch-kaiserzeitlichem Material von der 1. Hälfte des 1. bis zum 3. Viertel des 3. Jahrhunderts (von Tiberius bis Aurelian) seien herausgehoben: Pl. X 1, XI 1, XVIII, XX 1, XXIV 2; zum Gegenstand der letzteren Abbildung ist zu vgl. Martin Schede, *Meisterwerke der türkischen Museen zu Konstantinopel*, Bd. 1, Griechische und römische Skulpturen des Antikenmuseums, Berlin und Leipzig 1928, 17f., mit Taf. 35f.
- ³¹ Vgl. Krönig, Taf. Abb. 74–76, dazu Salvini, 84, Fig. 24; es handelt sich um die gleiche Darstellung an einem Säulenschaft im Verbande der nordwestlichen Säulenviererguppe des Kreuzgangs, um das Kapitell S 4 des Kreuzgangs und um ein Kapitell des Kreuzgangs von Cefalù.
- ³² M. Schede, 1928, 18. – Soeben erscheint die hier einschlägige Untersuchung von Max Seidel, *Die Rankensäulen der Sieneser Domfassade*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 11, 1969, 81–160, – mit dankenswert eingehender Analyse des den antiken »peopled scrolls« verpflichteten Formbestandes an den im Zusammenhang von Giovanni Pisanos bauplastischem Schmuck zwischen ca. 1284 und ca. 1296 – also rund ein Jahrhundert nach der Bauplastik von Monreale – entstandenen zwei Sieneser Rankensäulen, von denen (S. 156) treffend gesagt wird, daß sie »ein Reich heiterster Spielfreude bergen«.
- ³³ Krönig, 75f. (ital. 71–73).
- ³⁴ Krönig, 76 (ital. 73), denkt an figurliche Elemente an Marmorgefäßen.
- ³⁵ Vgl. die auf S. 6 bezügliche Detailwiedergabe bei Salvini, Tav. XXXIX (= S. 193): »2 pianeti (?)«.
- ³⁶ Hans Jucker, *Das Bildnis im Blätterkelch, Geschichte und Bedeutung einer römischen Porträtform*, I (Text), II Tafelband, Olten 1961.
- ³⁷ Als Beweisstück für das besondere Interesse, das dieser Stoffkreis im Vollzuge bestimmter italienischer Antiken-Rezeptionen geweckt hat, diene die frühmittelalterliche Nachahmung einer einschlägigen antiken Sarkophagkomposition im campanischen Calvi Risorta, am Sturz einer durch Einmauerung in eine Außenwand des Domes erhaltenen älteren Portalbekrönung: ein zentraler Clipeus mit einem Kleriker-Brustbild wird gehalten von zwei Seekentauren, auf denen je eine Nereide reitet: E. Bertaux, 1904, 88, Fig. 28; Arthur Haseloff, *Die vorromanische Plastik in Italien*, Firenze–Berlin 1930, Taf. 62; Emilio Lavagnino, *Storia dell'arte medioevale italiana*, Torino 1936, 157, Fig. 168. – Ein Fragment einer offenbar ähnlichen gleichzeitigen Komposition im Museo Campano zu Capua: Nicolette Gray, *Dark Age Figure Sculpture in Italy*, in: *Burlington Magazine*, 67, 1935, 191–202; dort Pl. II D.
- ³⁸ Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, (2 Bände) Text-Plates, Copenhagen bzw. Uppsala 1960, 96–98.
- ³⁹ Krönig, 76 (ital. 72) und 78 (ital. 75).
- ⁴⁰ Salvini, 135.
- ⁴¹ Lukas 2, 25 über Simeon: »... expectans consolationem Israël«; 2, 38 über »Anna prophetissa filia Phanuel de tribu (!) Aser«: »loquebatur de illo omnibus qui expectabant redemptionem Israël«; 2, 31–32 im »Nunc dimittis«: »viderunt oculi mei salutare tuum, / quod parasti ante faciem omnium populorum: / lumen ad revelationem gentium / et gloriam plebis tuae Israël«.
- ⁴² Salvini, 151.
- ⁴³ Die Bezeichnung »n. 23« unter der betreffenden Wiedergabe im bildlichen »Corpus« des Plastikbandes (italienischer Version) beruht auf einem Druckfehler und muß »n. 24« lauten.
- ⁴⁴ Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana III: L'arte romanica*, Milano 1904, 632.
- ⁴⁵ Der (übersetzte) Text bei Edgar Hennecke, *Meutestamentliche Apokryphen*, 3. Aufl., hrsg. von Wilhelm Schneemelcher, II. Bd., Tübingen 1964, 218f. – Wilhelm Michaelis, *Die Apokryphen Schriften des Neuen Testaments*, 2. Aufl., Bremen 1958, 364f.
- ⁴⁶ Eine solche Szene, neben der Darstellung des ruhigen Ganges nach Emmaus, z. B. in der Exultet-Rolle Troia 3: Myrtilia Avery, *The Exultet Rolls of South Italy*, Princeton 1936, Pl. CLXXI, 3.
- ⁴⁷ Richard Hamann, *Die Abteikirche von St. Gilles und ihre künstlerische Nachfolge*, Berlin 1955, 86 mit den Tafeln 84, 86a und b, 87, 88 und den Textabbildungen 1, 124, 197, 199.
- ⁴⁸ Salvini, 179.

⁴⁹ R. Hamann, 1955, 392–404.

⁵⁰ Salvini, 192.

⁵¹ Krönig, 73f. (ital. 70).

⁵² Wie denn eine solche in der Namensnennung am Doppelkapitell N 19 sich zu bekunden scheint: Salvini, 196ff. mit Fig. 91; Krönig, 234 (ital. 233). – Die Inschrift ist als leoninischer Vers gedacht und in ihrer Wortstellung so gefügt, daß »filius« und »marmurarius« reimmäßig einander entsprechen. Bei Berücksichtigung dieses der sprachlichen Form auferlegten Zwanges ergibt sich doch wohl, daß ein Marmorskulpteur mit Namen Costantinus sich durch die Apposition »romanus filius« als aus Rom stammend hat bezeichnen wollen. – Man vergleiche hier auch die These Hans Wentzels, 1955, 57–59, der die antikisierende Komponente in den normannischen Skulpturen Siziliens, unter besonderem Hinweis auf die Darstellung nackter Putten, aus stadtrömischen Voraussetzungen erklären zu müssen glaubt hat.

⁵³ Krönig, 40–43 (ital. 39–42).

⁵⁴ Salvini, 321–327.

⁵⁵ Zu dieser Bildformel vgl. W. Paeseler, 1966, 84–89, wo das antik-mediterrane und dann christlich-spätantike Motiv in seiner Rolle als Lieblingsthema der ravennatischen und der unter langobardischer Herrschaft entstandenen oberitalienischen Schmuckkunst in Stein behandelt ist.

⁵⁶ Raphael Cattaneo, *L'Architecture en Italie du VI^e au XI^e siècle*, Venise 1890, 120, Fig. 52. – Giuseppe Galassi, *Roma o Bisanzio*, vol. I, nuova edizione, Roma 1953, 235, Fig. 122. – *Attraverso l'Italia*, N.S. XIV: Emilia, Touring Club Italiano, Milano 1965, 83, Fig. 94.

⁵⁷ R. Cattaneo, 1890, 77, Fig. 19. – G. T. Rivoira, *Le origini della architettura lombarda*, I, Roma 1901, 203, Fig. 278 und 204, Fig. 279. – André Grabar, *Sculptures byzantines de Constantinople*, Paris 1963, Pl. LXIV 2.

⁵⁸ Zur Frage der byzantinischen dekorativen Plastik in Sizilien, wobei der Südosten der Insel im Blickfeld steht, vgl.: Paolo Orsi, *Sculpture bizantine della Sicilia*, in: *Strena Buliciana*, Zagreb/Split 1924, 433–439; wieder abgedruckt in: P. Orsi, *Sicilia Bizantina*, Roma 1942, 103–110. – Giuseppe Agnello, *Aspetti della scultura bizantina di Sicilia*, in: *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des frühen Mittelalters*, Akten zum VII. Internationalen Kongreß für Frühmittelalterforschung 1958, Graz-Köln 1962, 189–195.

Der Osterleuchter in der Kirche San Lorenzo in Lucina in Rom – ein Werk des Vassallettus III.

von Michael Schneider-Flagmeyer

In der römischen Kirche San Lorenzo in Lucina an der Piazza in Lucina steht links vom Hauptaltar etwas im Hintergrund und wenig beachtet ein 2,12 m hoher Osterleuchter aus weißem Marmor. Die Platte, auf der die Basis dieses Säulenleuchters verankert wurde, ist achteckig. Ihre vier langen Seiten sind nicht gerade, sondern nach innen gekrümmt. Die Basis der Säule ist aus einem Block, der die Halbfigurenbilder der vier Evangelistensymbole im Relief zeigt. Engel, Stier, Adler und Löwe sind frontal gegen den Betrachter gerichtet. Vor ihrer Brust halten sie die aufgeschlagenen Evangelienbücher an deren oberer Kante. Die Flügel der vier Evangelistensymbole berühren sich, so daß sich eine Gleichmäßigkeit in Komposition und Linienführung ergibt. Zwischen dem sich jeweils eng berührenden linken Flügel des Einen und dem rechten Flügel des Anderen wächst ein Stengel heraus, der eine vierblättrige Rose trägt, welche die Räume zwischen den Köpfen der vier Gestalten ausfüllt.

Durch eine breite Enkerbung wird die Basis nach oben verjüngt. Im Aufbau des Oberleuchters folgt ein im Verhältnis zum Säulenschaft niedriger, zylindrischer Tambur. Dieser zeigt, durchzogen von zwei doppelt eingekerbten, parallel zueinander ver-

laufenden Bändern, stilisierte pflanzliche Ornamente. Auf dem Tambur steht der etwas schlankere Säulenschaft, in sieben Zonen unterteilt durch gleich breite Bänder mit glatten oder wellenförmigen Einkerbungen, alle mit Reliefschmuck bedeckt.

Die erste Zone des Säulenschaftes über dem Tambur zeigt ineinander verschlungene, stilisierte Blätter und Stiele mit Tieren dazwischen (zum Beispiel ein fruchtepickender Vogel und ein hundeähnliches Tier). Die größere zweite Zone bringt doppelt gekerbte Bänder zu Kreisen fortlaufend ineinander verschlungen, in und zwischen denen abstrahierte und stilisierte Akanthusblätter sowie Früchte angeordnet sind. Es folgt eine dritte kleine Zone, in der ein Akanthusstengel im gleichmäßigen Wellenrhythmus um den Säulenschaft herumgezogen ist. Die vierte und mittlere Zone ist ausgefüllt von zwei Medaillons, die von Palmblättern gebildet werden. Beide Medaillons werden von vier kleinen Engeln in den Zwickeln gestützt. Das Medaillon der dem Betrachter im Kirchenschiff zugewandten Seite zeigt die beiden Apostel Petrus und Paulus, Petrus mit zwei Schlüsseln in der Rechten und Paulus mit dem Schwert in seiner Linken frontal und