

## Das Portal von Castel del Monte

Von den unvorstellbar vielen castra, palatia und domus (identisch mit loca solatiarum), die Friedrich II. nach seiner Rückkehr in sein Königreich Sizilien ex novo errichten, ausbauen und restaurieren ließ, kennen wir die meisten nur noch aus dem *Statutum de reparatione castrorum*, das der Kaiser in seiner zweiten ergänzten Fassung wohl noch in der ersten Hälfte der vierziger Jahre von seiner Kanzlei erstellen ließ und das Sthamer 1914 veröffentlichte<sup>1</sup>. Immerhin sind durch spätere Überbauungen, fremde Nutzung oder militärtechnische Adaptionen noch so viele friederizianische Wehr-, Palast- und Repräsentationsbauten erhalten, dass wir ein zuverlässiges Bild vom damaligen Baugeschehen gewinnen können. Entschieden bedauernder ist der Denkmälerbestand bei wesentlichen Architekturteilen, die für Friedrichs Repräsentationsarchitektur von ganz herausragender Bedeutung waren, z. B. den Portalen. Insgesamt gelingt es, sieben ganz oder fragmentarisch erhaltene oder durch Text- und Bildquellen bekannte Portalsituationen zu ermitteln: Foggia (Residenz, 1223 bis 1225), Bari (Castello Svevo, 1233 im

Abb. 1. Foggia, Palast Friedrichs II. (begonnen 1223) (Ausschnitt aus: G. B. Pacichelli, *Il regno di Napoli in prospettiva*, 3 Bde., Napoli: M.L. Muto 1703 [posthum]).



Bau), Syrakus (Castel Maniace, ab 1233), Capua (Brückentor, 1234 bis 1239), Prato (Castello dell' Imperatore, begonnen 1237, Hauptbauzeit zwischen 1241 und 1248), Catania (Castel Ursino, nach 1239) und Castel del Monte (Hauptbauphase wohl zwischen 1240 und 1245).

Der erste und damit älteste bekannte repräsentative Großbau, den Friedrich II. für sein Südreich errichten ließ, war die 1223 begonnene neue kaiserliche Residenz in dem damals mächtig auflebenden Foggia im nördlichen Apulien (Tavoliere). Diese Residenz des „Wandlers der Welt“ war schon zu Lebzeiten des Bauherrn im ganzen Abendland berühmt. Willemsen vermutet darin *ein wichtiges Bindeglied in der Entwicklung des profanen Palastbaus im Mittelalter*<sup>2</sup>. Doch wahrscheinlich war die apulische Residenz wohl mehr ein direkter Nachhall der palermitaner Schlösser seiner normannischen Vorfahren<sup>3</sup>. Noch 1547

nutzte der „capitano regio“ von Foggia den Palast als seinen Amtssitz. Auch der Geschichtsschreiber Pietrantonio Rosso aus dem benachbarten Manfredonia sah vor 1584 das Bauwerk noch mit intaktem, aufrecht stehendem Mauerwerk<sup>4</sup>. Danach scheint er verwaist zu sein, weil noch im 16. Jahrhundert die Inschrift des Palastes durch eine Kopie gerettet wurde. G. B. Pacichelli beschreibt in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts den Palast, in dem einst viele Statuen und Säulen gewesen seien, als noch zum Teil stehend<sup>5</sup>.

Erst das schwere Erdbeben von 1731 brachte den einst so berühmten Bau zum endgültigen Einsturz. Was davon nach der Neubebauung im 18. Jahrhundert und den schweren Luftan-

griffen durch die Alliierten im Jahre 1943 von der einstigen Schaltzentrale des letzten großen Staufers übrig geblieben ist, sind ein skulptierter äußerer Bogenabschluss auf Adlerkonsolen und eine Inschriftentafel, die beide nachträglich auf der Rückseite des Palazzo Arpi, heute Museo Civico, eingemauert wurden.

Ob Inschrift und Torbogenrest jemals, wenn überhaupt, in einem direkten Bauzusammenhang gestanden haben, ist nach heutigem Befund nicht mehr zu klären<sup>6</sup>. Aus der Inschrift geht lediglich hervor, dass im Jahre 1223 der (Bau)Meister Mathäus (aus Foggia?) vom Kaiser persönlich den Auftrag erhielt, diesen Palast nach dessen genauen Instruktionen zu errichten. Ob der Torbogen auch von seiner Hand stammt, geht aus dem Text nicht schlüssig hervor. Immerhin lassen der beträchtliche Durchmesser und die Ausführung des nach vorn geschweiften Palmettenfrieses wie auch die Art



Abb. 2. Bari, Castello Svevo (Foto: Verf.).

Abb. 3. Syrakus, Castel Maniace, nach 1232 (aus: C. A. D. Stefano, *Federico II. e la Sicilia*, Bd. I, Palermo 1995).

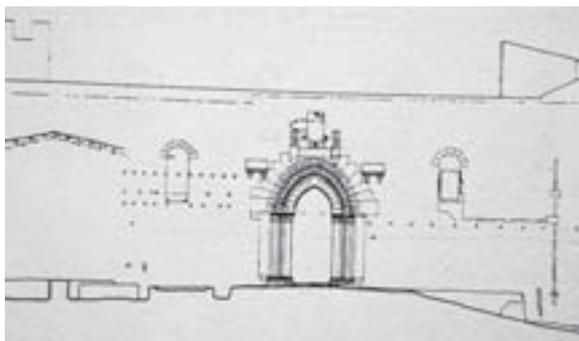




Abb. 4. Prato, Castell (Foto: Verf.).

der Konsoladler das Werk gut in der bildhauerischen Situation in Apulien nach 1200 unterbringen. Die Bauinschrift<sup>7</sup> ist eine präventive Mitteilung über den Auftraggeber, den leitenden Ausführenden und den Baubeginn, mehr nicht<sup>8</sup>. Der Rest vom erhaltenen Torbogen lässt eine Reihe von Möglichkeiten der Gestaltung offen, deren nächste Verwandte aber naheliegenderweise in der zeitgenössischen apulischen Kirchenbaukunst (Bari, Siponto, Termoli, Trani oder Troia z. B.) zu suchen wären. Ein spezifisch friederizianischer Hofstil oder Klassizismus ist nicht feststellbar.

Gleiches gilt für das nächstälteste erhaltene Portal an einem friederizianischen Großbau, nämlich das vom Castello Svevo in Bari<sup>9</sup>. Dieses war seit spätestens 1233 im Bau befindlich. Das spitzbogige und tympanonlose Portal wird abgeschlossen von einem mäßig dekorierten Stirnbogen. Auch hier fällt es wenig schwer, die Skulptur stilistisch im zeitgleichen Geschehen in der apulischen Romanik unterzubringen, will heißen, auch hier war der ausführende Meister ein apulischer Landsmann. Den Anspruch einer Portalanlage im kaiserlich repräsentativen Sinn erfüllt auch das Bareser Beispiel nicht, war auch wahrscheinlich nicht beabsichtigt an einem reinen Wehrbau.

Wiederum von seiner Entstehungszeit her das nächstliegende Portal ist das vom Castel Maniace in Syrakus. Hier

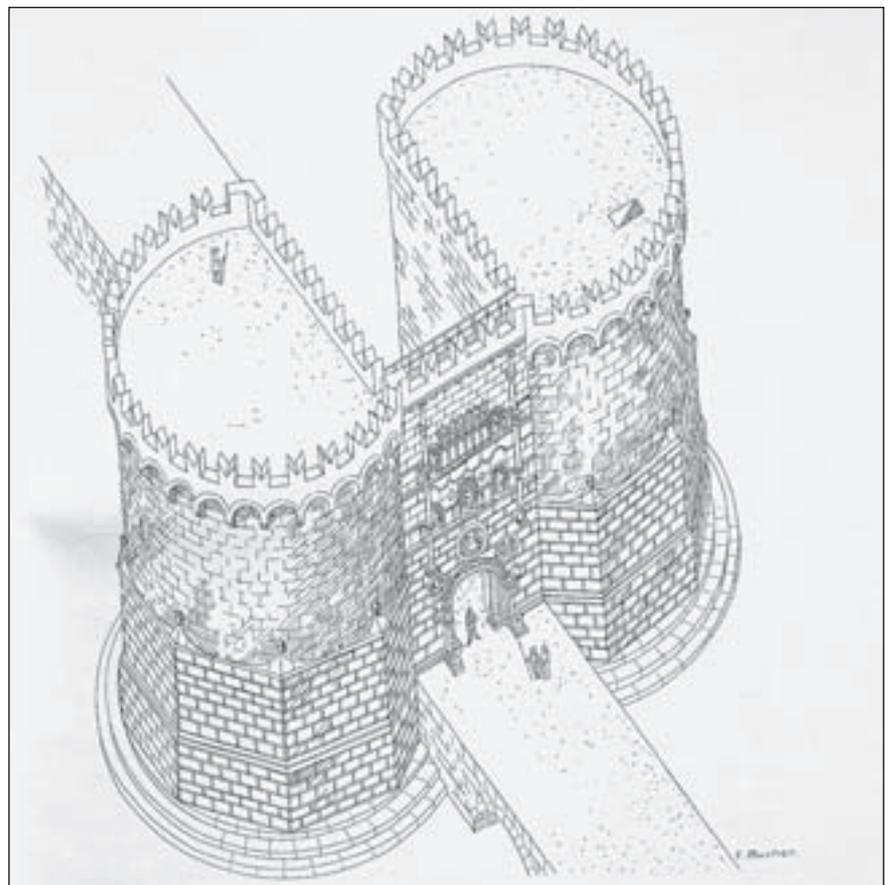
allerdings handelt es sich keineswegs um einen Wehrbau, vielmehr um einen luxuriösen Palast des Kaisers<sup>10</sup>. Wohl zeitgleich mit dem Kastell von Augusta nach dem Aufstand der ostsizilischen Kommunen um 1233 konzipiert und begonnen, zeigt es gerade im Vergleich mit dem reinen Wehrbau in Augusta doch recht eigenständige Merkmale: keinen Hof, durchgehende Doppelgeschossigkeit, Verzicht auf zusätzliche Türme vor den Kurtinen und ein prächtiges der Stadt zugekehrtes Portal.

Uns interessiert hier nur letzteres. Ein aufwendiges, aus verschiedenfarbigen Marmorsorten komponiertes Stufenportal mit Tympanon, eingestellten Gewändesäulchen und figürlichen Kapitellskulpturen erfüllt alle Anforderungen eines zeitgemäßen hochgotischen Prunkportals. Oberhalb und seitlich verraten Dübellocher und Konsolfragmente, dass weitere Skulpturen bzw. Plastiken das eigentliche Portal begleitet haben, so dass eine regelrechte Schauwand den Näher tretenden empfing. Die bekanntesten Stücke dieser Schauwand waren

zwei hellenistische Bronzewidder, von denen einer noch heute im Museo Archeologico von Palermo zu sehen ist<sup>11</sup>. Insgesamt aber verweigert das noch Vorhandene das einst Ganze zu einer sinnvollen, d. h. sprechenden Gesamtkomposition zu ergänzen. Obwohl das an der Nord-, d. h. Stadtseite gelegene Portal von den Syrakusanern selbst nicht in Augenschein genommen werden konnte, wollte der Bauherr sicher seinen ganz persönlichen Gästen bei deren Ankunft etwas signalisieren<sup>12</sup>. Zeitgemäß gotische und zugleich imperial-antikische Sprache waren Teil des Konzeptes dieser Schauwand.

Obwohl das kaiserliche Kastell von Prato bereits 1237 begonnen wurde, lag seine entscheidende Entstehungsphase wohl erst zwischen 1241 und 1248, so dass wir das dortige Schauportal am sichersten auch in dieser Zeit werden unterbringen müssen<sup>13</sup>. Zeitlich also unmittelbar benachbart der Konzipierung von Castel Maniace dürfte die Entwicklung des Programms für das Brückentor von Capua liegen<sup>14</sup>. Für seine Entstehung

Abb. 5. Capua, Brückentor, 1234 bis 1239 (aus: C. A. Willemsen [wie Anm. 14]).



wird allgemein der Zeitraum von 1233 bis 1239 akzeptiert. Der Auftrag von Lucera aus an Riccardo di Pulcra (3.4.1240)<sup>15</sup>, die eingereichten Baurechnungen für das Brückenkastell zu überprüfen, dürfte den vorausgegangenen Abschluss der dortigen Arbeiten bedeuten. Für das Capuaner Werk kennen wir die Namen von fünf Mitwirkenden: Niccolo da Cicala, Donnus Bisanzius, Palmezio di Calve, Criscius Amalfitanus und Protomagister Liphantes. Die Beinamen von drei der Beteiligten deuten auf eine Herkunft aus dem Königreich. Donnus Bisanzius soll Zisterzienser (Konverse?) gewesen sein, und der Leiter der Equipe, der Protomagister Liphantes, wird wohl trotz seines griechisch klingenden Namens auch aus dem Königreich stammen. Nach Willemsen haben vier der Genannten keinen Anteil am Bauwerk selbst, so dass als Baumeister nur der Protomagister Liphantes in Frage kommt<sup>16</sup>.

Dieses vom Kirchenstaat aus kommend ins Königreich Sizilien führende Eingangstor war sofort nach seiner Fertigstellung berühmt. In einer vermutlich noch zu Lebzeiten des Kaisers entstandenen Kopie der „Bäder von Pozzuoli“ des Petrus von Eboli wird das Capuaner Werk bereits bildhaft zitiert<sup>17</sup>. Auch nach dem Tod des Erbauers war das Brückentor von Capua eines der Bildwerke des hohen Mittelalters, das reichhaltig bei der Nachwelt seinen Widerhall fand, literarisch, im Bild und als Nachbau: Andreas von Ungarn (1266 bzw. nach 1270), im Schachzabelbuch des Johannes Cessole (um 1275), in der *Gesta Romanorum* (Anfang 14. Jahrhundert), bei Giovanni Villani (ebenfalls Anfang 14. Jahrhundert) und Lucas de Penna (14. Jahrhundert), im Triumphbogen von Alphons II. von Aragon in Neapel, in einem Brief des Bischofs von Teramo (1480), in einer Zeichnung von Martini (1480 bis 1490) und in der so genannten Wiener-Zeichnung (um 1500)<sup>18</sup>.

Obwohl von der ursprünglichen Portalanlage seit deren Einbeziehung in die neuen Befestigungsanlagen der Stadt nach 1577 und deren Zerstörung durch die Revolutionstruppen im Jahre 1799 außer den beiden Turmstümpfen mit ihren geböschten polygonalen Sockeln und einigen

vermutlich zugehörigen Skulpturen, heute im Museo Civico, nichts mehr übrig geblieben ist, hat gerade diese Portalanlage die Neugier, Begeisterung und Phantasie der Mediävisten und Kunsthistoriker ganz besonders angeregt. Die in den letzten Jahrzehnten für dieses Bauwerk verbrauchte Tinte nähert sich ihrer Menge nach schon recht beträchtlich derjenigen für das andere Hauptwerk Friedrichs II., nämlich Castel del Monte<sup>19</sup>. In erster Linie sind es zwei Aspekte, die im Mittelpunkt des Interesses an diesem Phantombauwerk liegen: erstens, das politische Konzept und die künstlerischen Mittel, mit denen der Bauherr nach seinem dritten politischen Paradigmenwechsel sein neu definiertes Herrschertum nach außen, d. h. in diesem Fall dem Papst (=Kirchenstaat) gegenüber demonstriert, und zweitens, die thronende Herrscherfigur selbst, deren Kopf ein frühes Porträt des Kaisers zeigen soll – oder nicht (a.a.O. S. X)<sup>20</sup>.

Dass dieses Capuaner Bauwerk ein programmatisches war, dem konnte sich keiner bis heute versagen. So bemerkte schon Kantorowicz: *Doch von der Kühnheit, sich selbst mit einem Triumphtor zu feiern, zu einer Zeit, da man nur Einen als Triumphator darstellte, ist hier nicht mehr zu sprechen ... Denn dass Friedrich II. wie sonst durch das Wort der Gesetze so hier durch sein Bild, dem Volk Furcht vor der kaiserlichen Gottmacht einflößen wollte – durch die Wirkung aufs Auge, dessen Sehen dem Menschen mehr Eindruck macht als was durchs Ohr geht – das wird durch den Chronisten bestätigt, der selbst ganz unmittelbar die vom Kaiser beabsichtigte Wirkung verspürte*<sup>21</sup>.

Und Willemsen verdichtet den Eindruck dieses Tores: *Nirgends sonst ist der Rückgriff auf die römische Antike in der politischen Vorstellungswelt Friedrichs II. so unmittelbar verkörpert worden, wie durch diese Bilderwand; nur hier wurde die Idee von der renovatio imperii aus augusteischem Geist auch im Kunstwerk veranschaulicht*<sup>22</sup>. Eine jüngere Zusammenfassung schließt sich den Altmeistern Kantorowicz und Willemsen bedenkenlos an: *Das Programm Friedrichs II. kann ... in einem weitgespannten Rahmen als Veranschaulichung jenes*

*Konstrukts kaiserlichen Selbstverständnisses gelten, demzufolge der Kaiser auf Erden das göttliche Gesetz durch seine Gesetzgebung verwirklichte und somit Frieden und Eintracht schuf*<sup>23</sup>.

Beim Capuaner Brückentor, diesem Herrschaftszeichen von höchstem Rang, einzig dazu bestimmt, des Kaisers politisches Glaubensbekenntnis mit den Mitteln der Kunst zu veranschaulichen und jedem Beschauer unverlierbar einzuprägen<sup>24</sup>, hat, ausgelöst durch die unleugbar antikisch orientierte Präsentation der Skulpturen und die überlieferten Inschriften, das kritische Augenmerk doch sehr gelitten unter der Präponderanz der inhaltlichen Akzente. Wie die Skulpturen, so galt das ganze Bauwerk als antikische Konzeption, wenn nicht gar als Kopie. Bleiben wir an dieser Stelle bei der Toranlage als solcher. Wenn denn die von Willemsen vorgeschlagene Rekonstruktion des Brückentores (Landseite??) korrekt sein sollte, vertritt der Capuaner Bau den Typus eines Portals zwischen zwei Flankentürmen<sup>25</sup>. Solche von Rundtürmen flankierte Stadttore kennen wir zur Genüge aus römischer Zeit (z. B. Porta Nigra, Limes-Tore, die stadtrömischen Portale Ostensis und Via Appia etc.). Doch alle turmbewehrten römischen Stadttore sind reine Wehrbauten und zeigen folglich kaum Ansätze zu einer Bilderwand. Umgekehrt haben römische Bilderwände (Triumphbögen, Scenae frons etc.) keine Flankentürme. So empfand schon Bologna die Schauwand in Capua ganz und gar unantikisch, eher muselmanisch. Doch das als Beleg zitierte Beispiel des Portals von Qasr al-Hair ist zeitlich wie räumlich zu weit hergeholt<sup>26</sup>. Aber, und dies lässt aufhorchen, derselbe Bologna entdeckt in der Capuaner Fassade – als erster bisher! – einen durchaus starken „gotischen“ Zug!

Obwohl H. Keller das bauplastische Programm über dem Torbogen als *das antikische, welches das Mittelalter gekannt hat* einstuft, kommt auch er zu dem Schluss, dass *das Capuaner Brückentor trotz des leidenschaftlichen Anschlusses an die Formenwelt des Altertums, der hier erstrebt wird, als Ganzes außerhalb der antiken Vorstellungswelt bleibt*<sup>27</sup>. Tatsächlich wird die Suche nach möglichen Vor-

bildern für die Konstruktion und den Aufbau dieser „politischen“ Bilderwand des Staufers erheblich erleichtert, wenn man davon ausgeht, dass Bildwände zwischen zwei Türmen damals etwas ganz Alltägliches darstellen und deshalb ganz gehäuft vorliegen, nämlich an Kirchen, ganz explizit an den hochgotischen Kathedralen!

Dieser Zugriff auf die Capuaner Torfassade als einer dem damaligen Betrachter vertrauten Bilder- oder Programmwand, wird noch einleuchtender, wenn man das bei Claussen abgebildete älteste Bildzitat des Capuaner Tores betrachtet<sup>28</sup>. Auch dort wird das Portal als eine zweitürmige Kirchenfassade wiedergegeben. Und die Uminterpretation des imperial-laizistischen Programms ins Christologische, wie es in der *Gesta Romanorum* nur zwei Generationen nach dem Tod des Kaisers vorgenommen wird, fällt umso leichter, als die Capuaner Bilderwand als Kirchenfassade aufgefasst wird.

Eine dritte Beobachtung drängt sich auf. In dem Brief des Bischofs von Teramo ist die Rede von einem *cubiculum regium* zwischen den beiden Tortürmen<sup>29</sup>. Dieser dem Kaiser reservierte Raum über dem Tordurchgang erinnert doch recht eindringlich an eine typisch mittelalterliche Einrichtung, genauer eine Rechtspraxis, dass nämlich vor den Kirchen- bzw. Klosterportalen Rechtsakte stattfanden. Insofern erinnert das friederizianische Eingangsportal zum Königreich Sizilien nicht ohne Hintersinn an die Gerichtsportale der mittelalterlichen Klosterkirchen und Kathedralen, so dass Cordaro schon 1974 feststellen konnte: *La Porta ... è il simbolo della Iustitia Imperialis; non troviamo la celebrazione della potenza e della gloria di un individuo, ma il manifesto che proclama i fondamenti morali e teoretici dell' autonomia della potenza imperiale*<sup>30</sup>. Von Friedrich II. heißt es bei Richard von San Germano, dass er dieses Portal *propria manu consignavit*<sup>31</sup>. Das bedeutet nichts anderes, als dass der Kaiser nicht nur Auftraggeber und Bauherr, sondern auch der Planer und Entwerfer (*omnium artium mechanicorum artifex peritissimus*)<sup>32</sup> war. Für das Portal selbst bedeutet dies aber nichts anderes, als dass bei aller

Absicht des Auftraggebers sich „römisch“, d. h. aus heutiger Sicht „antikisch“ zu legitimieren und im Bildwerk auch zu präsentieren, das Gesamtkonzept des Capuaner Brückentores eine für Friedrich II. geradezu typische Mixtur darstellt, für die jene Gesamtkunst des Mittelmeerraumes das Sortiment lieferte, aus dem der Kaiser für seine aktuellen Bedürfnisse das ihm Adäquate auswählte.

Das in zeitlicher Abfolge nächstliegende Portal gehört wieder zur ostsizilischen Kastelltrias. Im November 1239 hatte Friedrich seinem dortigen *praepositus edificiorum* Riccardo da Lentini angewiesen, einen geeigneten Bauplatz für ein Kastell in/bei Catania auszuwählen und die notwendigen Schritte zum Bau einzuleiten<sup>33</sup>. Wie Augusta war auch Castel Ursino ein reiner Wehrbau und hatte offensichtlich keinerlei Repräsentationsfunktion über sich selbst hinaus. Entsprechend schlicht war der einzige Zugang zur Burg. Lediglich der staufische Adler in einer Nische über dem spitzbogigen Portal – eher eine Pforte – erinnert an die Präsenz des Burgherrn. Für einen Vergleich mit dem Portal von Castel del Monte scheidet Castel Ursino ebenso wie schon Foggia oder Bari aus.

Zeitlich wie formalstilistisch die größte Nähe zum Portal von Castel del Monte bietet das vom Castello dell' Imperatore in Prato. Die seit 1237 in Vorbereitung befindliche Reichsburg in der Toskana erfuhr 1241 einen entscheidenden Impuls in Richtung Realisierung durch die Anwesenheit von König Enzo in Prato (seit 1239 Reichslegat für Oberitalien). Wie Castel del Monte war auch das Kastell von Prato nicht als uneinnehmbare Trutzburg konzipiert. Nach Liessem stellt das Castello dell' Imperatore eine Machtdemonstration dar und verkörpert Repräsentationsarchitektur<sup>34</sup>. Im Grundriss gleichen sich Prato und Augusta wie ein Ei dem anderen. Die Burg von Prato gehört also eindeutig dem Typus der Kastellburg an und besaß auf der stadtabgewandten Westseite ein die ganze Mauerhöhe einnehmendes antikisierendes Prachtportal aus horizontalen verschiedenfarbigen Marmorstreifen, eingestellten Säulen und Akroterlöwen darüber. Die gesamte Kapitellzone wird be-



Abb. 6. Castel del Monte (Foto: Verf.).

stimmt durch feingliedrige Akanthusreihen.

Formal betrachtet wiederholt das Pratenische Portal eine von der Provence her seit mehr als hundert Jahren bekannte Form des dortigen romanischen Kirchenportals. Ein zugehöriges Skulpturenprogramm war in Prato offensichtlich nicht vorgesehen. Die Eingangsfassade wurde ausschließlich bestimmt von der monumentalen Scheinarchitektur des überdimensional gerahmten Portals.

#### Castel del Monte

Auch Castel del Monte, *die reifste, herrlichste Schöpfung des Kaisers* (Willemsen) hat sein Hauptportal relativ unbeschadet bewahren können. Doch während die Literatur über das Kastell selbst schon eine eigene kleine Bibliothek füllt, nimmt sich die Beschäftigung mit dem Portal recht kümmerlich aus. Ausgerechnet für das nicht mehr stehende und nur als Rekonstruktionsversuch existente Brückentor von Capua gibt es zahlreiche echt historische und „kunst“-historische Beschreibungen, allen voran die von Willemsen (s. Anm. 42). Das bedeutendste aller Bauwerke, das der Stauer in seinem Südreich hinterlassen hat, die *Krone Apuliens*<sup>35</sup>, hat mit seiner einzigartigen Konstruktion aus zehn Achtecken so sehr durch seine Gesamtgestalt alle die, die sich damit beschäftigt haben, beeindruckt und gefangen genommen, dass sie vergaßen, wichtige zugehörige Details, wie

z. B. das Hauptportal, ebenfalls genauer zu betrachten bzw. zu beschreiben. Ob DeTommasi<sup>36</sup>, van Cleve<sup>37</sup>, Götze<sup>38</sup>, Musca<sup>39</sup>, Schirmer<sup>40</sup> oder Tavoraro<sup>41</sup>, um nur die jüngere Literatur zu nennen, alle haben sie für das Hauptportal von Castel del Monte nur eine Erwähnung, bestenfalls einen ganzen Satz übrig. Lediglich Willemssen bemüht sich um eine vollständige Beschreibung:

*Das eigentliche Portal ist von einem Portikus umgeben: sehr schmale kannelierte Pilaster mit korinthischen Kapitellen, bemerkenswert überhöht, tragen einen fingierten Architrav, über dem sich ein spitzer Giebel aufbaut: Jener wird durch eine Vielzahl von kleinen Konsolen an seiner Unterseite, dieser durch solche an seinen Schrägen zusätzlich profiliert. Für dieses architektonische Motiv muss der Kaiser eine besondere Vorliebe gehabt haben, denn vor dem Baubeginn von Castel del Monte begegnet eine fast identische Ausführung schon am Brückenkastell von Capua, später nochmals am Kastell von Prato. Inspiration durch entsprechende antike Vorbilder ist nicht zu übersehen. Die äußere Öffnung des Portalbogens aber mit den eingestellten Säulen und den auf den Deckplatten ihrer Kapitelle ruhenden Löwen, ebenso diejenigen der Pilaster, auf denen der mächtige Architrav über dem Eingang selbst lastet, und schließlich das elegante Zweipassfenster über dem Portikusgiebel bezeugen insgesamt wie der Kaiser, der als Freund und Förderer der Zisterzienser in die Bahnen der Gotik lenkte und als Nachfolger der Cäsaren auf antike Formkräfte zurückgriff, Elemente dieser beiden Kunstformen mit dem Besten, was die apulische Sonderart der Romanik geschaffen, zu verbinden suchte zu einem neuen kaiserlichen Stil, um so auch in der bildenden Kunst die von ihm erstrebte Renovatio des Augusteischen Imperiums zum Ausdruck und zur Anschauung zu bringen<sup>42</sup>.*

Auf den ersten Augenblick erscheint das Portal ergiebig und schlüssig beschrieben. Die beiden Hauptaspekte, *antike Vorbilder* und *die Bahnen der Gotik*, sind korrekt benannt. Dennoch ist das Portal alles andere als korrekt, d. h. unvollständig beschrieben. Es fehlt ein wesentlicher Aspekt, ein

Charakteristikum genau dieses Portals.

Willemssens Beschreibung datiert von 1955 und wurde bei seinen späteren Auflagen der kleinen Kastellmonographie nicht mehr überarbeitet.

Trotz zweier Kastellbesuche übernimmt van Cleve siebzehn Jahre später die Beschreibung von Willemssen als autoritativ und kommt zu dem gleichlautenden Ergebnis: *The entire design of the great portal suggests, unmistakably, the influence of antique models...The Gothic influence is especially marked in the pointed arch of the doorway and in the columns on either side ... To the modern observer contemplating this extraordinary portal there is a distinct meeting of ancient and medieval characteristics of the cultural and intellectual outlook of Frederick II. ... The structure, when viewed as a whole, reflects the many-sidedness of the imperial taste, combining features of the antique, the Cistercian gothic, and the Apulian Romanesque<sup>43</sup>.* In geradezu klassischer Manier seiner Zunft, die allen anderen Quellen historischer Authentizität die schriftliche Quelle vorzieht, hält sich van Cleve also ausschließlich an die Beschreibung seines Kollegen anstatt seinen eigenen Augen zu vertrauen.

Beginnen wir mit dem unverkennbaren antikischen Grundton der Portalarchitektur. Die Übereinanderstellung verschiedener Bogenformen an kirchlichen Portalvorbauten war schon ein Wesensmerkmal der so genannten provenzalischen Protorenaissance des 12. Jahrhunderts: siehe dort die Kathedralen von Aix, Arles, Avignon, und die Kirchen St.-Gabriel und St.-Restitute<sup>44</sup>. In Avignon und St.-Gabriel wird der antikische Flachgiebel noch einmal überfangen von einem weiteren Rundbogen. Das oder zumindest eines der Vorbilder kann in diesem provenzalischen Sonderfall exakt angegeben werden: der so genannte syrische Bogen an den Schmalseiten des Triumphbogens, besser Stadterhebungsmonument, von Orange. Schon Bologna hatte auf die zwangsweise engen Beziehungen Friedrichs zum Königreich Ararat hingewiesen, das zusammen mit Germanien und Italien die Reichstrias bildete<sup>45</sup>. Auch Reveyron walzt neuerdings den alten Teig der Beziehungen zwi-

schen der Provence und dem Stauferkaiser neu aus<sup>46</sup>. Doch die über hundert Jahre ältere provenzalische und die friederizianische Adaption antiker Vorbilder dürften wohl weitgehend unabhängige Formulierungen eines ähnlich gelagerten Formwillens sein.

Bologna hatte im Kontext mit der stilistischen Bewertung der Brückentorfassade von Capua bereits eine andere Assoziation, nämlich eine islamische. Allerdings für Capua ist diese nicht nachvollziehbar<sup>47</sup>. Hier in Castel del Monte trafe sie denn eher zu. Willemssens Beschreibung des Portalrisalits von Castel del Monte ist nämlich maßgeblich im oben abschließenden Bereich des Portals ganz und gar unvollständig. Zwischen der herumgekröpften Gesimsleiste, auf die das gotische Biforienfenster des Obergeschosses aufsetzt, und dem darunter liegenden seitlich abgetreppten Flachgiebel liegt ein normalerweise profillos und undekoriertes Feld, praktisch die Stirnseite des Portalrisalits. Bestenfalls sind bei antiken Bauten an dieser Stelle Genien oder Girlanden zu erwarten. Diese hier gemeinte, übrig gebliebene Negativfläche ist aber gesondert gerahmt durch eine dreifache Profilleiste, und zwar über die Breite des darunter liegenden antikischen Portals hinaus, sogar deutlich noch über die seitliche Begrenzungslinie der kannelierten Portalpilaster hinausgehend. Dies ist aber ein in der abendländischen Architektur des hohen Mittelalters völlig unbekanntes Baudekor.

Für diese ganz besondere Allüre des Portals von Castel del Monte, genauer für deren Bewusstwerdung bedarf es eines Ausflugs in unteritalienische, besonders apulische Städte. Aufmerksame Beobachter entdecken dort in den Altstädten von Brindisi, Carinola, Neapel oder Trani gelegentlich spätmittelalterliche Prachtportale, wie in der Via S. Giorgio 11 in Barletta. Da die ältesten Portale dieser Art noch aus der Zeit der Margarete von Durazzo stammen, werden sie gelegentlich auch als durazzesk benannt. Das auffallend Besondere an diesen spätmittelalterlichen Palastportalen ist die gesonderte Rahmung des oberen Portalteils ab der Bogenkrümmung wandaufwärts, so dass eine abgegrenzte



Abb. 7. Trani, Pal. Caccetta, noch 13. Jahrhundert oder 1451 (Foto: Verf.).

Wandfläche als eigenes Element das Portal abschließt.

Irgendwo glaubte der Verfasser aber, diese Portalart schon in Apulien gesehen zu haben. Beim nächsten Besuch in Castel del Monte war sein déjà-vu-Erlebnis aufgeklärt. Er war aber nicht der einzige, dem diese Genealogie aufgefallen war. In einem Repetitoriumsbuch für seine Architekturstudenten der Universität Neapel hatte Rosi schon die so genannte durazzeske Portalform in einem von zwei Stammbäumen für Süditalien von Castel del Monte abgeleitet<sup>48</sup>.

Abb. 8. Barletta, spätgotisches Haus (Foto: Verf.).



Natürlich gab es auch bereits in der abendländischen Profanarchitektur des 12. und 13. Jahrhunderts, also in staufischer Zeit, rechteckige Tür- oder Fensterrahmen. Erst vor kurzem hat Jost verdienstvollerweise solche „Arkadenfenster in Rechteckrahmung“ im Burgenbau der Stauferzeit einmal genauer zusammengestellt und untersucht<sup>49</sup>. In der islamischen Architektur ist die Rechteckrahmung von Portalen oder Fenstergruppen unter dem Namen *alfiz* bekannt. Doch sowohl die frühstauferische als auch die asiatisch-islamische unterscheidet sich ganz entschieden von der an Castel del Monte anzutreffenden Form. Diese findet ihre Entsprechung bzw. ihr direktes Vorbild in der maghrebinisch-andalusischen Form des *alfiz*. Bevor der Verfasser also Form, Entstehung und Bedeutung des andalusischen *alfiz* kurz darlegt, hier noch einmal die entscheidende Situation am Portal von Castel del Monte: Die seit der römischen Antike vertraute Form einer Portal- oder Fensterrahmung ist die durch seitlich begrenzende Säulen, Pilaster, Anten oder Lisenen, auf denen ein Architrav aufliegt. Den obersten Abschluss jeder klassischen Ordnung bildet der vom griechischen Tempelbau entlehnte Flachgiebel. Bei mehrgeschossigen Fassaden beginnt, abgesetzt über dem ersten Gebälk mit Giebel, ein neuer Architrav als Basis einer zusätzlichen Bogen- oder Säulenstellung. Die verbleibende Zwickelfläche zwischen Giebelschräge und darüber liegender neuer Horizontalbegrenzung aus klassischem Gesims oder Architrav bleibt völlig frei, ist auf keinen Fall gesondert gerahmt. Ebenso undenkbar wäre eine seitliche Begrenzung dieses Feldes, die über die äußere Weite der begrenzenden Stützenordnung hinausstrebt.

Ganz anders liegt der Fall am Portal von Castel del Monte. Das ausgesparte Feld zwischen Giebelschräge und abschließendem Gesimsband der aufsetzenden Fensterzone ist besonders markiert durch eine eigene, völlig unklassische und unmittellalterliche Rahmung, und zwar als „fremdartiges“ zusätzliches Element dieser kaiserlichen Portalarchitektur. Seine seitliche Rahmenführung steht leicht über die Giebelwand und weit über die untere Portalrahmung durch kanne-

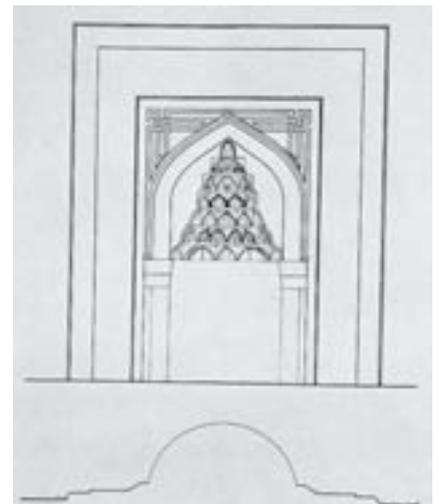


Abb. 9. Klassischer „alfiz“ (aus: A. Papa de ponlo [wie Anm. 51]).

lierte Pilaster hinaus. Eine solche höchst „unklassische“ Behandlung der Portalarchitektur ist extrem ekklektizistisch und hat ihr Vorbild weder in der klassisch-antiken oder der spätrömischen Kunst noch in der hochmittelalterlichen Architektur des christlichen Abendlandes! Das direkte Vorbild ist ganz eindeutig im omayyadischen Maghreb, genauer in Andalusien zu suchen. Diese versprengte islamische Dekorform könnte wohl als eine Laune des Bauherrn bzw. des Architekten stehen bleiben, wenn nicht der spezielle Anbringungsort einerseits und die Bedeutung dieser Form in seinem Herkunftsbereich andererseits eine solche imponderierende Sicht von sich aus quasi verböten.

Abb. 10. Andalusischer „alfiz“, Puerta de S. Esteban, Cordoba, Mezquita (Foto: Verf.).



*Allahs Hand auf Castel del Monte oder: Ein christliches Portal als Mihrab?*

Wie schon erwähnt, gibt es innerhalb der islamischen Welt zwei klar unterschiedene Formen des alfiz: eine so genannte klassische, die streng die Abmessungen der bogig abgeschlossenen Wandöffnung (Portal, Pforte, Fenster, Arkade, Wandnische, Apsis) respektiert und, die Breite der seitlichen Öffnungsbegrenzung einhaltend, parallel dazu diese rahmenartig zusammenfasst, und eine zweite, so genannte omayyadisch-maghrebini-sche oder besser andalusische Gestaltung des alfiz. Bei dieser zweiten, andalusischen Form bleibt die eigentliche Wandöffnung bis zum Ansatz der aufsetzenden Bögen ungerahmt und lediglich die Bogenzone selbst erfährt eine eigene Abgrenzung zur benachbarten Wandzone hin. Diese heraushebende Rahmung des Bogenfeldes greift weit über die seitliche Begrenzung der vertikalen Wandöffnung hinaus und addiert somit der aufgerichteten Tendenz jeder Tür oder Nische eine betont horizontale Note hinzu. Die Gesamterscheinung dieser andalusischen Lösung ergibt eine T-Form, nicht unähnlich dem Grundriss der ältesten und damit vorbildlich gewordenen Steinmoschee, der al-Akhsa Moschee auf dem Tempelberg von Jerusalem, 707 von Kalif Al-Walid in Auftrag gegeben.

*Abb. 11. Westgotischer Torbogen, San Pedro de la Nave (Foto: Verf.).*



*Abb. 12. Mihrab, Cordoba, Mezquita (Foto: Verf.).*

Der einzig überlebende Omayyade nach dem Blutbad von Damaskus (750), Abd ar-Rahman, floh in den entlegensten Teil der damals islamischen Welt, das westliche Al-Andalus. Dort gründete er 756 ein neues omayyadisches Emirat. Nach der Tradition seiner Vorfahren ließ sich Abd ar-Rahman I. in seiner neuen Hauptstadt Cordoba Palast und Moschee errichten, gleichfalls nach omayyadischer Art von Bauleuten und Handwerkern seines Gastlandes, sprich in westgotischen Traditionen aufgewachsenen Spezialisten. Die Bogenform im westgotischen Spanien war der Hufeisenbogen. Nur diese besondere Bogenform konnte Motiv und Anlass für die Ausbildung der bis dahin einzigartigen Sonderform des andalusischen alfiz gewesen sein. Für Al Andalus als Herkunftsland sprechen auch die Puerta de San Esteban an der Mezquita in Cordoba und die abnehmende Denkmaldichte mit zunehmender Entfernung von der iberischen Halbinsel.

Die Inschrift von 855 (nach christlicher Zeitrechnung) am Türsturz der Puerta de San Esteban oder dem Bab al-Wasir bezieht sich nur auf eine Restaurierung des Portals nach dem ersten Erweiterungsbau unter Abd ar-Rahman II., d.h. die so genannte Wesirs-Pforte selbst stammt allem Anschein nach noch vom Gründungsbau (ab 785) unter Abd ar-Rahman I. Die älteste bekannte Rezeption dieser

alfiz-Form außerhalb Spaniens finden wir am Mihrab (796) des ersten der drei Ribats von Monastir, verbaut im heutigen großen Ribat. Ab der Mitte des neunten Jahrhunderts wird auch in Nordafrika diese Form fast kanonisch, so z. B. noch erhalten in Kairouan (Große Moschee: Minarett, Bibliothekstür und zweiter Mihrab), Fez (Kharami-Moschee) oder Sousse (Moschee, Nordportal, um 851). Ägypten erreicht das Motiv schon um 876 (Kairo-Fustat, Ibn Tulun-Moschee). Doch das seit dem 10. Jahrhundert fatimidische Ägypten bleibt bis zum Ende des 11. Jahrhunderts typisches Überschneidungsgebiet für die beiden alfiz-Formen, z. B. Mihrab der al-Hakim-Moschee (Anfang 11. Jahrhundert) oder Bab en-Nasr (1087 bis 1091). Östlich vom Nil kommt das andalusische Motiv so gut wie nicht mehr vor. Das Mausoleum des Ismail bei Buchara (um 900) und die Firdaus-Medrese in Aleppo (erste Hälfte des 13. Jahrhunderts) bilden Ausnahmen, Beispiele für den in der panislamischen Welt möglichen Typentransfer<sup>50</sup>.

Für Unteritalien, ganz besonders Sizilien, ist die Verbreitung des andalusischen alfiz im gesamten islamischen Maghreb einschließlich Ägypten von höchster Auswirkung. Von Ifriqija (= Tunesien) aus wurde die Insel erobert. Von dort stammen auch die nachfol-

*Abb. 13. Kairouan, Große Moschee, Bibliothekstür (Foto: Verf.).*





Abb. 14. Sousse, Große Moschee, nördliche Hoftür (Foto: Verf.).



Abb. 15. Kairo, Ibn Tulun-Moschee, Mihrab (aus: H. Stierlin [wie Anm. 50]).

genden Dynastien bis zur normannischen Landnahme. Zum Maghreb bestanden auch noch unter den Normannen und Staufern die engsten wirtschaftlichen und kulturellen Beziehungen. Die Bekanntheit der angesprochenen besonderen Portalform muss also im Königreich Sizilien als gegeben angenommen werden. Doch es handelt sich bei der Wiederverwendung des Motivs an Castel del Monte keineswegs bloß um eine formale Übernahme, also auf keinen Fall nur um ein Dekor. Allein das Auftreten des andalusischen *alfiz* an diesem für Friedrich II. offensichtlich so wichtigen Bau und seine Einbeziehung an dieser zentralen Stelle lassen inhaltliche Anliegen, also damals klar lesbare Botschaften annehmen.

Die bloße Vermutung wird praktisch zur Gewissheit, bedenkt man die Besonderheit dieses in seinem Herkunftsland zunächst profanen Architekturdetails. Es begegnet uns nämlich nicht an ganz beliebigen, sondern konzentriert an Stellen, die hoheitliche oder quasisakrale Funktion suggerieren: Bibliothekseingang (entspricht Zugang zur Medrese), Minarett, Stadttor, Herrscherpalast, Moscheezugang. Doch ist dieses Vorkommen besagter Portalrahmung nur ein Epiphänomen. Spätestens seit dem 9. Jahrhundert wird der andalusische *alfiz* zur bevorzugten, ja kanonischen Form des Allerheiligsten der islamischen Architektur, des Mihrab. Dort am Mihrab erlebt das bloße Dekorationmuster

nicht nur seine prächtigste und phantasiereichste Gestaltung, sondern durch seine Allgegenwart in der gesamten maghrebischen Welt eine von den strengen Exegeten des Korans zwar geleugnete, aber de facto vollzogene Sakralisierung: ... *tous ces mihrab, souvent très beaux, existent dans toutes les mosquées, et toujours au point focal de l'organisation architectural de salle de prière. Cette réalité universelle, se perpétuant depuis l'invention du mihrab (à Médine) demande explication*<sup>51</sup>.

#### *Der Mihrab in der islamischen Welt des Westens (Maghreb)*

Der Mihrab genießt in jeder Moschee eine ganz besonders privilegierte Stellung. Einen heiligen oder geheiligten Charakter sprechen ihr allerdings vor allem sunnitische Koranglehrte ab, sie sprechen „nur“ von einem besonders hervorgehobenen und edlen Teil der Moschee. Formal betrachtet handelt es sich um eine verschieden groß und tief ausfallende Nische in der Qibla-Wand, meist am Ende des Hauptschiffs des Haram. Wegen dieser recht regelhaften Anordnung gilt fälschlicherweise in fast allen Darstellungen zur islamischen Kunst der Mihrabs als Richtungsweiser für die Gebetsrichtung nach Mekka. Vorbild für alle späteren Mihrabs war der Einbau einer Erinnerungsnische an der Qibla-Wand der Moschee des Propheten in

Medina, die 707 bis 709 Kalif al-Walid ibn Abd al-Malik an der Stelle des Hauses Mohammeds und dem Ort seiner Gebetsverrichtungen erbauen ließ<sup>52</sup>. Syrisch-byzantinische und koptische Baumeister hatten dort das den Arabern fremde sakrale Element der prächtig dekorierten Nische eingeführt. Doch diese Nische erfüllt aus objektiv nachvollziehbaren Gründen weder die primäre Funktion eines Anzeigers der Gebetsrichtung für die versammelten Gläubigen, noch wird in ihr selbst gebetet, nicht einmal vom Imam am Freitag; sie ist also auch keine „Gebetsnische“.

Ein fachlich hochkarätig besetztes internationales Kolloquium, das 1980 an der Sorbonne stattfand, hat entschieden Klärungshilfe verschafft über das Geheimnis bzw. die wahre Funktion des Mihrab<sup>53</sup>. Die nachfolgende Kurzdarstellung zum Mihrab, seiner Form und Funktion, basiert weitgehend auf den Beiträgen dieses 1988 veröffentlichten Kolloquiums.

Das aus dem Äthiopischen stammende arabische Wort HRM bedeutet in seinem ursprünglichen Sinn: *Den Zugang zu etwas verwehren*, also im übertragenen Sinne heiliger Bezirk, Tempel<sup>54</sup>. Im Koran kommt das Wort Mihrab fünf Mal vor: Sure III, 37 und 39; XXXIV, 12; XXXVIII, 29, und meint dort den geheimen Ort im Tempel Salomos, also das Allerheiligste des jüdischen Tempels. Schon Sauvaget hatte für Medina geschlossen, dass beim Neubau der Moschee des Propheten mit der dort angebrachten Nische in der Qibla-Wand die Stelle memoriert werden sollte, von der aus Mohammed das Göttliche Wort, das ihm von Allah selbst geoffenbarte heilige Gesetz seinen Anhängern verkündet hatte<sup>55</sup>. Die Lösung für ihre heikle Aufgabe hatten die byzantinischen oder koptischen Meister auf geniale Weise gefunden: eine wie ein Portal gerahmte leere Wandnische. Seit alters her diente im Orient und dann im Hellenismus die Nische zur Aufstellung oder Präsentation einer Gottheit oder einer quasi-divinatorisch zu verehrenden Person. Für die anikonische Kunst des Islam, die jegliche Heiligenverehrung, die des Propheten selbst eingeschlossen, verbietet, musste das eigentliche *raison d'être* der Nische wegfallen. Übrig blieb die er-

innernde, aber leere Nische, ein kostbar gefasster Hohlraum, in dem allein das Gedenken wachgerufen wurde, dass von dieser Stelle der Moschee in Medina aus, – und künftig von allen islamischen Gebetshallen aus –, Mohammed seine Lehre verkündet hat. Es wird also nicht personenbezogen und damit anthropomorph präsentiert und erinnert, vielmehr wird ein Akt, ein himmlisches Geschehen, die Verkündigung des göttlichen Gesetzes dem Gedächtnis anvertraut. Indirekt ist also im Mihrab Mohammed in jeder Moschee gegenwärtig, aber nicht als irdische Person, sondern als Organ der göttlichen Weisheit, als Verkünder des Gesetzes. Die Koransprüche am Nischenbogen der meisten Mihrab belegen dies. Das kostbar geschmückte Portal (Nischenrahmen) führt in einen symbolisch idealen, also imaginären Raum, in dem das göttliche Gesetz zu Hause ist.

Eine beträchtliche Form- und Bedeutungssteigerung erlangte der Mihrab zunächst im hispano-maurischen, dann auch im ganzen nordafrikanischen Raum mit dem Bau des in seiner Prunkfülle einzigartig gebliebenen neuen Mihrab des zweiten Erweiterungsbaues der Mezquita in Cordoba von 965 bis 971 unter Kalif Al Hakam. Die politischen Implikationen dieser „Neu“formulierung des Mihrab (omajjadische Tradition gegen fatimidische Lesart) mögen hier beiseite gelassen werden. Wichtig bleibt, dass diese neue Mihrab-Form übergreift auf den gesamten Maghreb und bedeutsam bleibt bis heute, also auch noch zu Lebzeiten Friedrichs II. präsent war. Uns interessiert hier an dieser Stelle nur die Präsentationsform der Nische bzw. des Nischenportals. Ob Friedrich II. selbst jemals eine Moschee, vielleicht in seinem Herkunftsland Sizilien, betreten hat, wissen wir nicht. Auch wenn die Legende vom frei, aber hungrig durch die Gassen von Palermo streifenden Friedrich längst als höchst unrealistisch enttarnt ist, kann der eine oder andere Moscheebesuch in Palermo nicht ausgeschlossen werden<sup>56</sup>. Und auch, wenn die Darstellung des muslimischen Palermo bei Ibn Dschubair sicher übertrieben ist, so war der Bevölkerungsanteil der Moslems (Kaufleute, Kleinhändler, Handwerker etc.)

noch groß genug für eigene Stadtteile mit eigenem Kadi und eigenem Gebetshaus<sup>57</sup>. Der einzige Besuch von muslimischen Bauwerken, von dem wir unterrichtet sind, galt dem Felsendom und der al-Aqsa-Moschee auf dem Tempelberg von Jerusalem; der Felsendom ist allerdings keine Moschee! Bei Ibn Wasil wird der Besuch des Heiligen Bezirks auf dem Tempelberg geschildert<sup>58</sup>.

Dennoch dürfen wir bei Friedrich, dem besonderen Kenner der islamischen Kultur und umgeben von zahlreichen islamischen Gelehrten und Beratern, das Wissen um die Bedeutung des Mihrab in den hispano-maurischen und nordafrikanischen Moscheen mit Fug unterstellen.

#### Erstes Fazit

Die von Willemsen abgegebene Beschreibung des Portals ist demnach zu ergänzen um ein wesentliches und sprechendes Architekturdetail, das aus der islamischen Welt Eingang in Castel del Monte gefunden hat. Die kulturellen Bedingungen von Friedrichs normannischen Vorfahren: *l'occidentale latina, la greca bizantina e l'arabo-islamico, con la sostituzione stessa del regno normanno erano stati organizzati in un programma di vero e proprio sincretismo*<sup>59</sup>, fanden noch ihren Nachhall am sprechenden Portal von Castel del Monte. Gerade dieses

Prunkportal in seiner Zusammenstellung aus antiken, apulisch-romanischen, gotischen und islamischen Komponenten erfüllt am besten die von Bologna gemachten kritischen Anmerkungen zum so genannten und immer wiedergekauften „friederizianischen Klassizismus“.

Das ganze Portal ist anikonisch, also „islamisch“ gedacht, aber abendländisch komponiert. Kein Wunder, dass im Gegensatz zum figürlich aufgebauten Programm des Capuaner Brückentores das Portal von Castel del Monte weder je eine christologische Umdeutung erfahren hatte (konnte?)<sup>60</sup>, noch die besondere Aufmerksamkeit der christlich erzogenen Kastellbewunderer auf sich zu ziehen vermochte<sup>61</sup>.

Die Bedeutung des Achtecks für den maghrebischen Mihrab spätestens seit Cordoba III und weitere Affinitäten zwischen Castel del Monte und der islamischen Exegese bzw. Tradition des Mihrab aufzuzeigen, kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Solches wird erst sinnvoll im Kontext einer Gesamtinterpretation des „Kastells“, dessen Sakralcharakter vorausgesetzt. Für letzteren liegen zahllose, leider noch nicht ernsthaft gesammelte starke Indizien vor. Anhand dieser hier nur gestreiften Problematik wird an anderer Stelle noch einmal die Grundidee des Mihrab eingehend zu erörtern sein<sup>62</sup>.

Abb. 16. Kairo, Bab en-Nasr (aus: H. Stierlin [wie Anm. 50]).



## Anmerkungen

- <sup>1</sup> *Eduard Sthamer*, Die Verwaltung der Kastele im Königreich Sizilien unter Kaiser Friedrich II. und Karl I. von Anjou. In: Die Bauten der Hohenstaufen in Unteritalien, hrsg. vom Königlich Preussischen Historischen Institut in Rom, Ergänzungsbd. I, Leipzig 1914.
- <sup>2</sup> *Carl Arnold Willemsen*, Die Bauten Kaiser Friedrichs II. in Süditalien. In: Die Zeit der Staufer, Bd. 3, Stuttgart 1977, S. 144.
- <sup>3</sup> *Dankwart Leistikow*, Bemerkungen zum Residenzpalast Friedrichs II. in Foggia. In: Kunst im Reich Friedrichs II. von Hohenstaufen, Bd. 2, Berlin/München 1997, S. 66–80.
- <sup>4</sup> Ebd., S. 66 und Anm. 4.
- <sup>5</sup> *Gio. Battista Pacichelli*, Il Regno di Napoli in Prospettiva, 3 Bde., ed. *M. L. Mulio*, Neapel, 1703 (postum), S. 114: *le reliquie del Palazzo sontuoso di Federico II Cesare, ricco di marmi, e già di statue, e colonne.*
- <sup>6</sup> Pacichelli fährt fort: *in un' arco del quale, che ritien hoggi il suo nome, à caratteri Longobardi, scolpito si legge: Sic Fridericus Caesar fieri iussit ...* Zusammen mit der Vedute von Foggia ergäbe sich daraus, dass das gesamte Portal noch intakt gewesen wäre. Dieses bestand nach der Zeichnung aus dem heute gesicherten Torbogen. Der war gerahmt von einer Pseudo-aedikula mit spitzgiebligem Abschluss. Unter dem Giebel dreieck ist ein horizontal rechteckiges Feld markiert, das aller Wahrscheinlichkeit mit der zitierten Inschriftentafel zu identifizieren ist.
- <sup>7</sup> SIC CESAR FIERI IUSSIT OPUS ISTUD BARTHOLOMEUS SIC CONSTRUXIT ILLUD: ANNO AB INCARNATIONE MCCXXXIII MENSE JUNII XI INDICIONE, REGNANTE DOMINO NOSTRO FREDERICO IMPERATORE ROMANORUM SEMPER AUGUSTO ANNO III ET REGE SICILIE ANNO XXVI, HOC OPUS FELICITER INCEPTUM EST PREPHATO DOMINE PRECIPIENTE HOC FIERI IUSSIT FREDERICUS CAESAR URBS SIT. FOGIA REGALIS SEDES INCLITA IMPERIALIS.
- <sup>8</sup> *Pina Belli D'Elia*, Scultura Pugliese di epoca sveva. In: *Angiola Maria Romanini* (Hrsg.), Federico II e l'arte del duecento, Bd. I, Galatina 1980, S. 274. Weitere kritische Gedanken zur Foggianer Inschrift s. *Francesco Aceto*, „Magistri“ e cantieri nel „Regnum Siciliae“: L'Abruzzo e la cerchia federiciana. In: *Bollettino D'Arte* 75 (1990), Nr. 59–64, S. 32 ff. Außerdem zur selben Problematik mein aktueller Beitrag „Neue Präzisierungen zur apulischen Skulptur des hohen Mittelalters“ (im Druck).
- <sup>9</sup> *Raffaele De Vita* (Hrsg.), Castelli, torri ed opere fortificate di Puglia, Bari 1974, Mailand 1984<sup>3</sup>, S. 82–91. Weitere aktuelle Beiträge in: *M. Stella Calò* (Hrsg.), Federico II. Immagine e potere, Bari 1995, S. 245–251.
- <sup>10</sup> *Ferdinando Maurici*, Federico II e la Sicilia. I castelli dell'imperatore, Catania 1997, S. 158 ff. und bes. S. 298–308; *Laura Cassatero*, Il Castello di Federico II a Siracusa, Palermo 1997.
- <sup>11</sup> Woher diese beiden großartigen Bronzewerke aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. stammen, wissen wir nicht. Große Wahrscheinlichkeit hat die Annahme, dass sie als Fundstücke von Megara Hyblea herühren, wo Friedrich 1232 ausdrücklich Ausgrabungen in den antiken Ruinen in Auftrag gegeben hatte. Quelle: *Huillard-Bréholles*, V, part ii, 825.
- <sup>12</sup> Zur topographischen Situation von Castel Maniace s. neuerdings *Liliane Dufour*, Antiche e nuove difese. Castelli, torri e forti del siracusano, Palermo/Siracusa 2000.
- <sup>13</sup> *Udo Liessem*, Bemerkungen zum Castello dell' Imperatore in Prato, in: Kunst im Reich, Bd. 2, S. 131 f.
- <sup>14</sup> Dazu grundlegend: *C. A. Willemsen*, Kaiser Friedrichs II. Triumphtor zu Capua, Wiesbaden 1953; *M. Cordaro*, La Porta di Capua. In: *Annuario dell' Istituto di Storia dell' Arte*. Università degli Studi di Roma 1974/75, 1975/76 und 1976, S. 41–63; *Peter Cornelius Claussen*, Die Statue Friedrichs II. vom Brückentor in Capua (1234 bis 1239). In: *Christoph Andreas* (Hrsg.), Festschrift für Hartmut Biermann, Weinheim 1990, S. 19–39, Abb. S. 291–304.
- <sup>15</sup> Die Capua betreffenden Dokumente sind schon aufgeführt bei *Emile Bertaux*, L'Art dans l'Italie méridionale, Paris 1903, Bd. II, S. 707 ff.
- <sup>16</sup> Ebd.
- <sup>17</sup> *S. Claussen*, Die Statue, Abb. 5.
- <sup>18</sup> *Andrei Ungari* Descriptio victoriae Karolo Provinciae comite reportate, M.G. SS. Tom. XXVI, S. 559–580, 571.–*F. Vetter*, Das Schachzabelbuch Kunrats von Ammenhausen nebst den Schachbüchern des Jakob von Cessole und des Jakob Mennel. In: Bibliothek älterer Schriftwerke der deutschen Schweiz. Supplement, Frauenfeld 1892, S. 663 ff. –*H. Oesterley*, Gesta Romanorum, Berlin 1872, S. 349 f. –*Giovanni Villani*, Cronica, Florenz 1823, Tom. II, S. 7. –*Lucas de Penna*, Commentaria, Lib. XI, Lex IV, S. 161. –*Hanno Walter Krufft/Magne Malmanger*, Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel, Tübingen 1977, S. 220. –*Joannis Antonii Campani* De Rebus Gestis Andreae Brachii Perusini. In: *L. Muratori*, Rerum Italicarum Scriptores 19, Mailand 1731, S. 597. –Skizzen des Capuaner Brückentores, Florenz Uffizien (Gabinetto dei Disegni, 333 A.). –Wiener Zeichnung, Österr. Nationalbibliothek, Cod. 3528 f. 51 v.
- <sup>19</sup> Lit. bis 1994 s. *P. C. Claussen*, Die Erschaffung und Zerstörung des Bildes Friedrichs II. durch die Kunstgeschichte. In: Kunst im Reich, S. 205–209.
- <sup>20</sup> Einzelheiten zur Porträtfähigkeit der Bildhauer im frühen 13. Jahrhundert s. *Rolf Legler*, Das Bild des Kaisers (in Vorbereitung).
- <sup>21</sup> *Ernst Kantorowicz*, Friedrich II., Stuttgart 1927, S. 483 und 485 f.
- <sup>22</sup> *Willemsen*, in: Die Bauten, S. 100.
- <sup>23</sup> *Tanja Michalsky*, De Ponte Capuano, de turribus eius, et de ymagine Frederici ..., in: Kunst im Reich, S. 140.
- <sup>24</sup> *Willemsen*, Die Bauten, S. 158.
- <sup>25</sup> *Ders.*, Triumphtor, Abb. 106 und 107.
- <sup>26</sup> *Ferdinando Bologna*, „Cesaris imperio regni custodia fio“, La porta di Capua e la „Interpretatio Imperialis“ del classicismo. In: Nel segno di Federico II. Unità, politica e pluralità culturale del Mezzogiorno. Atti del IV congresso Internazionale di Studi della Fondazione Napoli Novantanove (1988), Neapel 1989, S. 179.
- <sup>27</sup> *Harald Keller*, Das Nachleben des antiken Bildnisses, Freiburg/Basel/Wien 1970, S. 82 und 84.
- <sup>28</sup> *Claussen*, Die Statue, S. 294, Abb. 5.
- <sup>29</sup> *Joannis Antonii Campani* (wie Anm. 18), ebd.
- <sup>30</sup> *Cordaro*, S. 57 f. Anregend zur Beurteilung des Capuaner Baues sind auch die Beobachtungen, die Sauerländer zu anderen hochmittelalterlichen Brückentoren macht. Doch versprechen diese Anregungen wenig für Capua, weil sie die Besonderheit des süditalischen Baues, nämlich Grenzportal zwischen zwei konkurrierenden Staaten zu sein!, nicht mit einkalkulieren. *Willibald Sauerländer*, Two Glances from the North. In: *William Tronzo* (Hrsg.), Intellectual Life at the Court of Frederic II Hohenstaufen, Washington 1994, S. 196 ff. Auch der nur wenig später entstandene Lettner des Westchores im Naumburger Dom erinnert an die Funktion des Gerichtsportals. Die dortige Inschrift gibt mit anderen Worten die Capuaner Situation wieder: ARBITER. HIC. SEDIS. ANGNOS. DISTINGUIT. AB. EDIS. DURA. SIT. AN. GRATA. TENET. HIC. SENTENTIA. LATA. Gleichfalls zum Topos dieser Textform wäre unbedingt die rund einhundert Jahre ältere Inschrift am Gerichtsportal von Autun zu nennen. Mehr Beachtung bei der Interpretation des Brückentores von Capua sollten dagegen die Anmerkungen verdienen, die Jucker zur Spolienpraxis und zum Umgang mit antiken Versatzstücken in konstantinischer Zeit macht. *H. Jucker*, Von der Angemessenheit des Stils und einigen Bildnissen Konstantins d. Gr. In: *Florens Deuchler/M. Flury-Lemberg/K. Otowsky* (Hrsg.), FS Michael Stettler, Von Angesicht zu Angesicht. Porträtstudien, Bern 1983, S. 42–46. Die Verwandtschaft zu Kirchenportalen hat auch Poeschke gesehen. Doch wenn er meint, „daß am ehesten Anregungen aus der Kathedralgotik in Frage kommen“, legt er sich doch etwas zu stark fest. S. *Joachim Poeschke*, Zum Einfluß der Gotik in Süditalien. In: Jahrbuch der Berliner Museen, 21 (1979), S. 99. Überdies ist das zweitürmige Stadttor

- mindestens seit karolingischer Zeit ein bekannter Topos für Romdarstellungen, s. *Chiara Frugoni*, *L'antichità dai Mirabilia alla propaganda politica*. In: *Salvatore Settini* (Hrsg.), *Memoria dell'antico nell'arte Italiana*, Turin 1984, S. 26; nach Frugoni, ebd., sollen Programm und Schema der Porta Capuana noch recht direkt nachwirken in Lorenzettis Fresken des Buon Governo im Palazzo Pubblico in Siena.
- <sup>31</sup> Ryccardi De Sancto Germano Notarii Cronica. In: *Rer. Ital. Script. Nova Ser. Tom. VII, Pars II, a.c. di C. A. Garufi*, 1983, S. 188: *Imperator de Apulia venit in terram Laboris et tunc ab ista parte Capue fieri super pontem castellum iubet, quod ipsa manu propria consignavit*. Zum Übersetzungsproblem des ‚manu propria consignavit‘ s. *Willemsen*, *Die Bauten*, S. 162 f. und *Bologna*, „Cesari Imperio“, S. 164 und Anm. 14.
- <sup>32</sup> Zit. nach Riccobaldi de Ferrara *Historia imperatorum*, Muratori, *Rer. Ital. Script.*, Tom. IX, S. 132.
- <sup>33</sup> Brief Friedrichs II. vom 17. Nov. 1239 aus Lodi an seinen prepositus edificiorum in Sizilien, Riccardus de Lentini, nach *Huillard-Bréholles*, V., S. 509–511.
- <sup>34</sup> *Liessem*, S. 131.
- <sup>35</sup> *Ferdinand Gregorovius*, *Wanderjahre in Italien*, München 1978, S. 680.
- <sup>36</sup> *G. B. De Tommasi*, *I restauri tra leggenda e realtà*. In: *G. Saponaro* (Hrsg.), *Castel del Monte*, Bari 1981, S. 99–144.
- <sup>37</sup> *T. C. van Cleve*, *Frederick II.*, Oxford 1972, S. 344 ff.
- <sup>38</sup> *Heinz Götze*, *Castel del Monte*, München 1984.
- <sup>39</sup> *G. Musca*, *Castel del Monte. Il reale e l'immaginario*. In: *Saponaro*, S. 23–62.
- <sup>40</sup> *Wulf Schirmer*, *Castel del Monte*, Mainz 2000.
- <sup>41</sup> *Aldo Tavolaro*, *Una stella sulla Murgia*. In: *Saponaro*, S. 73–98.
- <sup>42</sup> *C. A. Willemsen*, *Castel del Monte*, Frankfurt/M., 1985<sup>3</sup>, S. 67 f.
- <sup>43</sup> *Van Cleve*, S. 344 f.
- <sup>44</sup> *Richard Hamann*, *Deutsche und französische Kunst im Mittelalter*, Bd. 1: *Südfranzösische Protorenaissance und ihre Ausbreitung in Deutschland auf den Wegen durch Italien und die Schweiz*, Marburg 1923<sup>2</sup>; *Richard Hamann-McLean*, *Antikenstudien in der Kunst des Mittelalters*, Sonderdruck aus dem Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften XV, Marburg 1949/50; *Erwin Panofsky*, *Die Renaissancen der europäischen Kunst*, Frankfurt/M. 1984, S. 66–71.
- <sup>45</sup> *Ferdinando Bologna*, *I pittori alla corte angioina di Napoli 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età federiciana*, Rom 1969, S. 32.
- <sup>46</sup> *Nicolas Reveyron*, *Le portail fédéricien 'à l' antique'*. In: *Kunst im Reich*, Bd. 2, S. 115–129.
- <sup>47</sup> *Bologna*, „Cesaris Imperio“, S. 179.
- <sup>48</sup> *Massimo Rosi*, *Architettura meridionale del rinascimento*, Neapel 1983, S. 33 ff.
- <sup>49</sup> *Bettina Jost*, *Arkadenfenster in Rechteckrahmung. Überlegungen zur Verbreitung einer Fensterform im Burgenbau der Stauferzeit*. In: *Denkmalpflege & Kulturgeschichte*, 1/99, S. 33–40.
- <sup>50</sup> *Allgemeine Literatur zur islamischen Kunst* (alphabetisch): *Stefano Bianca*, *Hofhaus und Paradiesgarten*, München 1991. *D. Brandenburg/K. Brüsehoff*, *Die Seldschuken. Baukunst des Islam in Persien und Turkmenien*, Graz 1980. *Burchard Brentjes*, *Die Mauren. Der Islam in Nordafrika und Spanien*, Berlin/Leipzig, 1992. *Michael Brett/Werner Formann*, *Die Mauren. Luzern/Herrsching* 1986. *K. A. C. Cresswell*, *A short account of early muslim architecture*, Harmondsworth 1958. *Giovanni Curatola*, *Eredità dell' Islam*, *Ausstellungs-Katalog Venedig* 1993. *Ernst Diez*, *Islamische Kunst*, Frankfurt/M./Berlin 1964. *Jerrilynn D. Dodds* (Hrsg.), *Al-Andalus*, New York 1992. *Heinrich Gerhard Franz*, *Palast, Moschee und Wüstenschloß*, Graz 1984. *Oleg Grabar*, *Die Entstehung der islamischen Kunst*, Köln 1977. *Robert Hillenbrand*, *Islamic Architecture. Form, function and meaning*, Edinburgh 1994. *John Hoag*, *Architektur des westlichen Islam*, Ravensburg 1965. *Ders.*, *Weltgeschichte der Architektur*, Bd. Islam, Stuttgart 1986. *Ernst Kühnel*, *Maurische Kunst*, Berlin 1924. *Alexandre Papadopoulo*, *L'Esthétique de l' Art musulman*, 6 Bde., Paris 1972. *Henri Stierlin*, *Der Islam*, Bd. I: *Frühe Baumeister von Bagdad bis Cordoba*, Köln 1996. *Tamara Talbot-Rice*, *Die Seldschuken*, Köln 1963. *Ulya Vogt-Göknil*, *Osmanische Bauten*, München 1965. *Dies.*, *Frühislamische Bogenwände*, Graz 1982.
- <sup>51</sup> *Alexandre Papadopoulo*. In: *Ders.* (Hrsg.), *Actes du Colloque International „Formes symboliques et formes esthétiques dans l' architecture religieuse musulmane: Le Mihrab“*, tenu à Paris du 8 au 11 mai 1980 à la Sorbonne ..., Paris 1988, S. 5. Künftig als *Le Mihrab* zitiert.
- <sup>52</sup> *Jean Sauvaget*, *La mosquée Omeyyade de Médine*, Paris 1947.
- <sup>53</sup> *Le Mihrab*, s. Anm. 51.
- <sup>54</sup> *Gerard Troupeau*, *Le mot mihrab chez les lexicographes arabes*. In: *Le Mihrab*, S. 60–62.
- <sup>55</sup> *Papadopoulo*, *La Grande Mosquée Omeyyade de Médine et l' invention du mihrab en forme de niche*. In: *Le Mihrab*, S. 83 ff.
- <sup>56</sup> *Karl Hampe*, *Aus der Kindheit Kaiser Friedrichs II.* In: *MIÖG* 22 (1901), S. 575–599. Neuerdings dazu sehr kritisch *Wolfgang Stürner*, *Friedrich II, Tl. 1, Die Königsherrschaft in Sizilien und Deutschland, 1194–1220*, Darmstadt 1992, S. 112.
- <sup>57</sup> *Ibn Dschubair*, *Tagebuch eines Mekkapilgers*, ed. *Regina Günther*, Stuttgart 1985, S. 248–252.
- <sup>58</sup> *Mit dem Kaiser betrat ich den heiligen Bezirk, wo er die kleineren Heiligtümer betrachtete. Dann gingen wir in die Moschee al-Aqsa, deren Bau er bewunderte wie den des Felsendoms. Als wir zum mihrab kamen, äußerte er seine Bewunderung über seine Schönheit und die der Kanzel und stieg ihre Stufen bis oben hinauf*. Zit. nach *Francesco Gabrieli*, *Die Kreuzzüge aus arabischer Sicht*, ed. Augsburg 1999, S. 330.
- <sup>59</sup> *Antonio Cadei*, *Architettura federiciana. La questione delle componenti islamiche*. In: *Nel segno di Federico II*, S. 143.
- <sup>60</sup> Die entsprechende Textstelle der *Gesta Romanorum*: *Carissimi, imperator iste est dominus noster Ihesus Christus, porta marmorea est sancta ecclesia, per quam portam oportet intrare regnum celeste, et est situata super pontem aque fluentis, id est super mundum, qui semper currit ut aqua. In qua porta sculpta est imago domini nostri Ihesu Christi cum duobus collateralibus, id est cum Maria matre Ihesu et Ihoanne evangelista, qui designant nobis eius misericordiam et iustitiam. Tunc scriptus est versus: ‚intrent securi‘, id est pagani, Judei, saraceni per baptismum, qui poterunt vivere puri ab omni peccato purgati, sicut pueri innocentes. Alius versus dicit ‚invidus‘ id est peccator in peccato existens excludi timeat ab ecclesia triumfante, et sic in carcere infernali retrudi sine fine. In capite imperatoris scriptum erat, quod miseri sunt qui variant a via veritatis, et alius dicit: ‚cesaris imperio‘ id est imperium domini nostri Ihesu Christi erit nostra custodia et domus sempiterna*. Zit. nach *Bologna*, *Cesaris Imperio*, S. 166.
- <sup>61</sup> S. Anmerkungen 36–41.
- <sup>62</sup> Dazu a. a. O., in Vorbereitung.