

Reißböden und auch die – freilich diskussionsbedürftigen – verkleinerten Risse gehören hierzu. Eine interessante Analyse ist in diesem Zusammenhang für ein polnisches Beispiel gelungen: Dem an der Langhauswand der Kirche von Szydłowiec *in situ* befindlichen naturgroßen Ritzentwürfen für das ausgeführte Chorgewölbe liegen einfache Drehungen von Quadratmodulen zugrunde (Brykowska, Maria, Quadratur des spätgotischen Gewölbes im Chorraum der Pfarrkirche zu Szydł-

wiec/Polen, in: *architectura* 22/1992, 101-108). An Beispielen wie diesem sollten zunächst unsere Kenntnisse über mittelalterliche Entwurfsverfahren und über die Genauigkeiten ihrer Umsetzung in den fertigen Bau vertieft werden, bevor versucht wird, sie auf Bauten mit weniger eindeutiger Befundlage zu übertragen. Und mit solcherart präzisierten Ausgangsbedingungen kann das von Wiemer entwickelte Rechenprogramm in der Tat wertvolle Dienste leisten.

Christian Freigang/Hinrich Rademacher

BRUNO KLEIN

Die Kathedrale von Piacenza. Architektur und Skulptur der Romanik

Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft 1995. 317 S., 500 Abb. DM 285,-. ISBN 3-88462-114-9

Die Erforschung der oberitalienischen Architektur und Skulptur des 11. und 12. Jh.s wird seit langem von zwei den Blick von vornherein einengenden Tendenzen behindert. Während der Großteil der erhaltenen Kirchen und ihrer Skulptur bisher nicht systematisch untersucht ist und in der kunsthistorischen Diskussion, wenn überhaupt, nur am Rande eine Rolle spielt, ziehen einige herausragende Bauten wie S. Abbondio in Como, die Sagra di S. Michele, S. Zeno in Verona, S. Michele in Pavia, S. Ambrogio in Mailand und die Kathedralen von Modena, Parma, Verona und Piacenza sowie wenige andere die Aufmerksamkeit beinahe ungeteilt auf sich. Trotz der großen Anzahl von Publikationen sind jedoch Datierungen, Chronologien und stilistische Zuordnungen sowohl einzelner Bauten als auch verschiedener dieser Bauten untereinander alles andere als geklärt. Während bei der Mehrzahl der weniger bekannten romanischen Kirchen der Region die kunsthistorische Untersuchung durch das Fehlen schriftlicher Überlieferung behindert wird (vgl. z. B. Sandro Chierici, *Lombardie romane*, La Pierre-qui-vire 1978), hat man bei manchen der bekanntesten Bauten im Gegenteil den Eindruck, daß gerade

diese stets interpretationsbedürftige Überlieferung in Form von Baunachrichten, Weihedaten und besonders Künstlerinschriften einer angemessenen kunsthistorischen Auseinandersetzung mit der Architektur und noch mehr der Skulptur im Wege steht: ausgehend von den Prämissen vor allem der überlieferten Künstlerinschriften dreht sich ein großer Teil der jüngeren Arbeiten zur oberitalienischen Skulptur immer noch um Fragen von Händescheidung und Meister- bzw. Werkstattzuordnung. Die Architektur als Träger der Skulptur und der Kontext der Entstehungszeit werden in der Regel nur dann in die Betrachtung mit einbezogen, wenn es der angestrebten Argumentation dient. Genaue Bauuntersuchungen und Baumonographien fehlen weitgehend (Ausnahme: Modena) ebenso wie eine kritische Aufarbeitung der Quellen.

Dieser mißlichen Situation zumindest in Bezug auf die Kathedrale von Piacenza durch eine baumonographische Untersuchung abzuhelpfen, die gleichermaßen Architektur wie Skulptur behandelt und versucht, die Ergebnisse der neueren Geschichtsforschung zur kommunalen Stadtentwicklung mit zu berücksichtigen, ist der – mit großer Zurückhaltung formu-

lierte — Anspruch der vorliegenden Arbeit von Klein. Sie fördert weder neue Quellen zutage noch gelangt sie zu radikal neuen Ergebnissen; dafür erlaubt eine systematische Betrachtung des gesamten Baus es dem Autor, die Baugeschichte zu präzisieren und mit der stilistischen Entwicklung der Bauskulptur in Einklang zu bringen, unbegründete Hypothesen zu Planwechseln auszuräumen und die Architektur und Skulptur von Piacenza im regionalen Kontext zu situieren.

Eine knappe Einführung dient dazu, den historischen Bezugsrahmen der Untersuchung, die »Epoche der oberitalienischen Stadtkommunen«, zu skizzieren. Darauf folgen die ebenfalls sehr kurz gehaltene Vorstellung der Quellen zur Baugeschichte mit der Diskussion der für Bautätigkeit in Frage kommenden Perioden sowie die wesentlich detailliertere Analyse des Bauverlaufs. Der zentrale und umfangreichste Teil der Untersuchung zerfällt in zwei Abschnitte, in denen Architektur und Bauskulptur jeweils ausführlich beschrieben, abgeleitet und stilistisch eingeordnet werden. Den Abschluß bildet ein Kapitel zu der Frage, welche Bedeutung die Kathedrale bzw. der Kathedralneubau für die verschiedenen Parteien innerhalb des kommunalen Machtgefüges von Piacenza hatte.

Nach Klein begann man den Bau 1122 (Inscription am Südportal) auf der Nordseite mit der Errichtung der nördlichen Seitenschiffswand des Langhauses und der Norddecke der Fassade und setzte ihn im Osten mit Krypta, Chor und Nebenapsiden fort, wobei der Schwerpunkt der Arbeiten wiederum im Norden lag. Während der zweiten Bauphase, durch Einzelformen, Skulpturenstil und Materialwechsel von der ersten zu unterscheiden, fuhr man im Westen mit der Errichtung der Fassade von Nord nach Süd sowie des ersten Jochs der südlichen Außenwand (Baunaht im 2. Joch des Südseitenschiffs) fort. Im Osten wurde der Chor vollendet, gleichzeitig die Nordseite des Langhauses weitergebaut (Arkaden und Seitenschiffsgewölbe) und der

Nordquerarm ausgeführt, bevor die Baulücke auf der Langhaus Südseite geschlossen und der Südquerarm errichtet wurde. Durch die Auseinandersetzungen zwischen der Stadt und Kaiser Friedrich Barbarossa kam der Kathedralbau wahrscheinlich um 1158 zum Stillstand. Nach Wiederaufnahme der Arbeiten, die Klein aufgrund von Chroniknachrichten dem zu Beginn des 13. Jh.s amtierenden Bischof Germerius zuschreibt, wurden das Langhausinnere nach einer Planänderung in gotischen Formen fertiggestellt (Vierungskuppel, höherliegende Emporen, Obergaden, Strebebögen, Westrose, Fassadengiebel und Wölbung mit sechsteiligem Rippengewölbe) und am Außenbau der nördliche Fassadenturm aufgeführt, bevor man die Bauarbeiten Mitte des 14. Jh.s einstellte.

Das der ersten Bauphase zugehörige Nordportal der Fassade wurde, wie Klein mit der bisherigen Forschung annimmt, von einer Werkstatt aus dem Umkreis des in Modena tätigen Wiligelmo ausgeführt, die zuvor in Nonantola gearbeitet hatte. Dieses Atelier erhielt zu Beginn der zweiten Bauphase Verstärkung von einer neuen Gruppe von Bildhauern, deren Stil nach einer Übergangsphase, in der beide Gruppen nebeneinander arbeiteten, für die Piacentiner Bauskulptur prägend wurde. Die Arbeiten dieser Bildhauer werden mit dem Namen des in Piacenza nicht inschriftlich genannten Meisters Niccolò belegt, eine von Klein akzeptierte Zuschreibung, die er jedoch nicht im Sinne eines Personal-, sondern eines Werkstattstils verstanden wissen will. Im weiteren Bauverlauf entwickelte sich aus den verschiedenen stilistischen Komponenten eine eigenständige, als *Scuola di Piacenza* bezeichnete Richtung, deren Werke, darunter die großfigurigen Stifterreliefs und Heiligendarstellungen in Lang- und Querhaus, Klein im Gegensatz zur älteren Forschung (grundlegend: Trude Krautheimer-Hess, *Die figurale Plastik der Ostlombardei von 1100-1178*, *Marburger Jb. für Kunstwiss.* 4, 1928, S. 231-307) nicht in die 1170er, sondern dem Bau-

verlauf entsprechend in die 1130er bis 1150er Jahre datiert.

Für den Aufbau des Buches und die Nachvollziehbarkeit der Argumentation ist zu bedauern, daß der Autor den Forschungsüberblicken, die jeweils am Anfang der Kapitel zu Bauverlauf und Skulptur stehen, keine kurze Baubeschreibung bzw. Übersicht über die Skulptur der Kathedrale vorangestellt hat; dies wäre der Orientierung des Lesers zugute gekommen. Auch gewinnt man kein zusammenhängendes Bild von der Geschichte Piacenzas im 12. Jh., obwohl die historische Situation der Stadt und die Entwicklung der kommunalen Autonomie im Verlauf der Untersuchung und besonders im letzten Kapitel immer wieder angesprochen werden (vgl. Pierre Racine, *Plaisance du Xe à la fin du XIIIe siècle: essai d'histoire urbaine*, 3 Bände, Lille/Paris 1979). Anstatt sich stets nur mit den notwendigsten Hinweisen zu begnügen, wäre es deshalb sinnvoll gewesen, an einer Stelle die wesentlichen Kräfte innerhalb der Kommune zu charakterisieren und einen Überblick über die Stadtgeschichte in der Zeit des Kathedralbaus zu geben.

Die Vorstellung der Quellen zur Baugeschichte scheint insgesamt etwas zu knapp abgehandelt. Das häufige Fehlen der originalen Textzitate, auch wenn es sich 'nur' um neuzeitliche Chroniktexte handelt, ist unverständlich und schränkt die Nachvollziehbarkeit der Interpretationen des Autors unnötig ein; besonders ärgerlich, wenn ein offensichtliches Mißverständnis wie die angeblich in der Sakristei der Kathedrale abgehaltene Feier des Festes Mariä Himmelfahrt als Beleg für den zu diesem Zeitpunkt noch nicht vollendeten Chor herangezogen wird. Öfter hätte man sich einen Hinweis darauf gewünscht, aus welchen Quellen — Urkunden, Inschriften oder mündlicher Überlieferung — die Chronisten ihre Kenntnisse schöpfen.

In kunsthistorisch-methodischer Hinsicht ist das Buch ein deutlicher Fortschritt gegenüber der älteren Forschung (vgl. u. a. Angiola Maria Romanini, *Die Kathedrale von Piacenza. Der Bau des 12. und 13. Jh.s*, *Zs. für Kunstgesch.* 17, 1954, S. 129-162 und die Beiträge zu den Tagungen *Il Duomo di Piacenza*, Convegno 1972, Piacenza 1975 und *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Ferrara 1981, Ferrara 1985). So wird mit den teilweise rigiden entwicklungsgeschichtlichen Vorstellungen in Bezug auf Architektur und Skulptur gebrochen, die nur am internationalen Vergleich von Hauptwerken ausgerichtet sind, wie dem angeblichen Einfluß anglo-normannischer Architektur auf Piacenza und der postulierten stilistischen Abhängigkeit seiner

Skulptur von Toulouse oder St. Gilles. Statt dessen zeigt der Autor die Voraussetzungen für Architektur und Skulptur von Piacenza im regionalen Kontext auf, und zwar, was die Skulptur angeht, in der sogenannten *Corrente comasca* (dazu bereits Adriano Peroni, *In margine alla scultura di S. Michele di Pavia — il problema dei rapporti con Niccolò*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Bologna/Florenz 1984, S. 53-62) und in den Arbeiten der Wiligelmus-Werkstatt in Modena. Auch weist er nach, daß entgegen Arturo C. Quintavalle (*Piacenza Cathedral, Lanfranco and the School of Wiligelmo*, *Art Bulletin* 55, 1973, S. 40-57) Querhaus, Apsiden, Chorgewölbe und Protiroi an der Fassade zum ursprünglichen Bau gehören. Schließlich geht Klein nicht mit einer bereits vorgefaßten Meinung an seine Untersuchung heran, anders als etwa Thomas Gädecke (*Die Architektur des Nikolaus. Seine Bauten in Königsutter und Oberitalien* [Studien zur Kunstgesch. 49], Hildesheim/Zürich/New York 1988), der vornehmlich das Ziel verfolgt, »Nikolaus« auch als Baumeisterpersönlichkeit nachzuweisen und ihm neben den italienischen Werken auch die Klosterkirche von Königsutter zuzuschreiben (worin ihm ein Teil der jüngeren italienischen und deutschen Forschung zur Seite steht, vgl. die Akten der *Nicholaus*-Tagung 1981).

In Bezug auf Niccolò im besonderen und die oberitalienische Skulptur im allgemeinen ist wichtig, daß Klein zum ersten Mal die gesamte Bauplastik der Kathedrale außen wie innen mit einbezieht, während die Forschung bisher auf die prominente — weil mit dem Namen des Niccolò in Verbindung gebrachte — Portalskulptur fokussiert war. (Eine Besprechung ausgewählter Kapitelle im Inneren mit ähnlichen Ergebnissen bezüglich Einordnung und Chronologie, aber stark auf die Rolle des Niccolò ausgerichtetem Erkenntnisinteresse auch bei Saverio Lomartire, *Appunti su alcune componenti Nicoliane dell'apparato plastico del duomo di Piacenza*, *Bollettino Storico Pia-*

centino 86/2, 1991, S. 197-222.) Das so gewonnene Bild unterschiedlicher stilistischer Strömungen und im Bauverlauf erkennbarer Entwicklungen, bereichert durch je nach Darstellungsgegenstand und Anbringungsort variiende Ausdrucksweisen oder Stilmodi, ergibt zwangsläufig eine differenziertere Vorstellung von den in Piacenza tätigen Künstlern, als es das Bild des allgegenwärtigen Niccolò und seiner Werkstatt zu vermitteln vermag.

Auch zeigen die von Klein angeführten Vergleichsbeispiele, daß der Bezugsrahmen deutlich über die mit dem Namen des Niccolò verbundenen Werke hinausreicht und damit eher auf einen in Oberitalien weit verbreiteten Skulpturenstil verweist als auf einen eng eingegrenzten Werkstattzusammenhang. Seine Auffassung, in Niccolò nur den 'Namen' eines großen Ateliers mit unterschiedlichen Bildhauern und keine durch Händescheidung zu isolierende Künstlerpersönlichkeit zu sehen, überzeugt (im selben Sinne z. B. Melinda Toth, *Observations sur Niccolò*, in den *Nicholaus-Akten* 1981, S. 637-643). Zu diesem Ergebnis gelangt er allerdings erst durch eine minutiöse Formen- und Stilanalyse der Piacentiner Portalskulptur, die nicht immer in allen Einzelheiten nachvollziehbar ist (trotz der vielen verhältnismäßig guten, aber gelegentlich doch zu wenig aussagekräftigen Abbildungen) und manchmal um der angestrebten Vollständigkeit willen überstrapaziert erscheint. Leider, und dies ist ein methodisches Manko, verwendet Klein den Namen »Niccolò« im Rahmen dieser analysierenden Beschreibung bereits, bevor er seine Position zur Niccolò-Problematik überhaupt dargelegt hat, wodurch sich unnötige Mißverständnisse ergeben. Auch scheint der Autor gelegentlich im Eifer des kunsthistorischen Gefechts um die Einordnung der Skulptur seinen kritischen Ansatz zu vergessen.

Die Betrachtung des Kathedralbaus im historischen Kontext der zeitgenössischen kommunalen Entwicklung Piacenzas ist der weiterführende Teil des Buches. Dies gilt nicht nur

in Bezug auf die Interpretation des Baus als Mittel zur Aneignung der mit der Bischofskirche verbundenen Hoheitsrechte über die Stadt durch die Kommune, deren Baubeteiligung Klein in den Stifterreliefs dokumentiert sieht, sondern auch bezüglich eines vertieften Verständnisses des Zusammenhangs von Bauorganisation und Stiftertätigkeit mit der Selbstdarstellung der am Bau beteiligten Kräfte und der mit dieser finanziellen Unterstützung verbundenen Absichten. Die Stifterreliefs, die sich auffälligerweise nur in Lang- und Querhaus, also in den von Laien genutzten Teilen der Kathedrale finden, legen beredtes Zeugnis davon ab, daß Bauunterstützung und Selbstdarstellung Hand in Hand gingen (dazu s. a. Kleins Beitrag: Die »Scuola di Piacenza«, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12/13. Jh.* hg. H. Beck u. K. Hengevoss-Dürkop, 2 Bände, Frankfurt a. M. 1994, S. 651-664). Zu Recht weist Klein auf die sprechende Symbolik in der Anordnung der Reliefs hin — an den Pfeilern die Darstellungen der Stifter, im Scheitel der Arkaden darüber die Reliefs der Heiligen, was die Stifter zu 'Trägern' der Heiligen macht und sie eng mit diesen assoziiert. In diesem Punkt wünschte man sich, daß der Autor in seinen Überlegungen noch weiter gegangen wäre. Das Beispiel der Stifterreliefs hätte dazu einen Ansatzpunkt geboten, fällt doch die Tatsache, daß der Kathedralklerus nach der Fertigstellung des Chores zur Finanzierung dieser für ihn weniger wichtigen Bauteile Laien heranzieht, auf und ist keinesfalls eindeutig im Sinne eines Machtverlustes des Bischofs zu interpretieren. Auch lädt die Anbringung der Reliefs zu der Frage ein, ob die Stifter tatsächlich direkt für die Errichtung der Pfeiler spendeten, die sie dann 'signieren' durften, oder ob das Geld nicht eher zur Stiftung von ehemals am Fuße der Pfeiler aufgestellten Altären diente, durch die der Baufortschritt auf indirekte Weise finanziert wurde. Sowohl das von Klein selbst für eine solche Disposition angeführte Beispiel der Kathedrale von Lodi als auch die

spätere Praxis der Baufinanzierung durch Kapellenstiftungen deuten in diese Richtung. Die in dieser Aufgabenteilung zum Ausdruck kommende Zusammenarbeit zwischen Klerus und Laien beim Kathedralbau scheint jedoch nicht bis zur Vollendung des Bauwerkes ange-dauert zu haben. Kleins These, daß der Neu-bau der Kathedrale als 'Gemeinschaftsprojekt' aller an der Stadtverwaltung beteiligten Par-teien, allerdings mit auf Chor und Langhaus verteilten Schwerpunkten, begonnen und

zünftig vorangetrieben wurde, nach dem 'Aus-stieg' der Kommune aufgrund einer veränderten politischen Orientierung am Ende des 12. Jh.s jedoch vom Bischof — und/oder den Kanonikern? — allein fertiggestellt werden mußte und sich deshalb noch lange hinzog, leuchtet daher ein. Der unvollendet gebliebene Außenbau spiegelt so die im Laufe der Bauzeit gewandelten politischen Verhältnisse in Pia-cenza wider.

Kristina Krüger

## Zur Kunstgeschichte der Virtuellen Realität. Eine Forschungsnotiz

Tiefgreifend verändern Mediatisierung und Technisierung auch weite Bereiche der Kunst; Stichworte lauten u. a.: *Computeranimation*, *Web-Art* und *Interaktive Computerkunst* mit ihrer avancierten Ausprägung, der *Kunst der Virtuellen Realität (VR)*. Im Kern bezeichnet Virtuelle Realität die Suche nach einem *Inter-face*, welches eine Vielzahl von Sinnen mög-lichst unmittelbar und unmerklich anspricht. Es ist Ziel der weltweit vernetzten VR-For-schung, dem Betrachter einen möglichst deut-lichen Eindruck von Präsenz zu vermitteln. Sobald die Datenübertragung des *Internet* ent-sprechende Leistung erreicht, werden Bild-räume, die heute als aufwendige Installationen auf Festivals oder in Medienmuseen gezeigt werden und ein Zukunftsmodell für das Inter-net formulieren, online zugänglich. Künstler dieser *neuen Bildkultur* wie Char Davies (*Soft-image/Montreal*, bei Microsoft), Monika Fleischmann (Ges. f. Mathematik u. Daten-verarbeitung/Bonn) oder Christa Sommerer und Laurent Mignonneau (ATR-Lab./Kyoto, beim japan. Telekommunikationskonzern NTT) verbinden Kunst und Naturwissen-schaft im Dienst komplexester Methoden der Illusionserzeugung. Hiermit meldet sich der historische Typus des Künstlers zurück, der

gleichermaßen Wissenschaftler ist (vgl. C. Sommerer und L. Mignonneau [Hg.]: *Art@ Science*, New York 1998).

Der scheinbar geschichtslose Bildgedanke der Virtuellen Realität und ihrer *Immersionstra-tegien* fußt auf einer künstlerischen Tradition, die zu verschiedenen Zeiten unterschiedliche Gestaltungen und Aufgaben erfuhr, in der Idee jedoch bis in die Antike zurückreicht. Sie schließt im Regelfall bildfremde Eindrücke aus und führt den Betrachter in einen einheitlichen Illusionsraum von 360° oder beansprucht zumindest sein Blickfeld. Etappen dieser ästhetischen Konzeption innerhalb der westli-chen Kunst markieren etwa die „immersiven“ Kultfresken der pompejanischen *Casa dei Misteri*, Peruzzis *Sala delle Prospettive*, die *Sacri Monti*, das 1787 patentierte *Panorama*. (geschichtlicher Überblicksversuch O. G., *Into the Belly of the Image: Art History and Virtual Reality*, 8th Int. Symposium on Electronic Art, Art Institute Chicago, 22-25.9.1997).

Immersionforschung (<http://www.athomas.demon.co.uk/mot/stuff.html>) untersucht und systematisiert die oft medial determinierten kunstgeschichtlichen Ausprägungen der Vir-tuellen Realität und fragt nach den Methoden und künstlerischen Strategien, mit denen die