

Zur Baukunst des 11. und 12. Jahrhunderts in Italien zwischen Orient und Okzident

von Prof. Günter Brucher

Wenn Friedrich Heer in seiner europäischen Kulturgeschichte des Mittelalters das 12. Jahrhundert als „offenes“ Zeitalter bezeichnet und dies mit politischen, wirtschaftlichen, soziologischen und religiösen Strukturen begründet, die von dogmatischen Gleichschaltungsversuchen unbelastet waren, so gilt dies in besonderem Maße für Italien, nicht zuletzt für dessen Sakralbaukunst des 11. und 12. Jahrhunderts.¹ Zwei Drittel des Landes – seit Karl dem Großen *Reichsitalien* genannt – stehen im Zeichen eines politisch schrankenlosen Partikularismus. Zahlreiche Stadtrepubliken – von Konsuln (*consulta*) oder Dogen (Venedig und Genua) regierte Kommunen – kämpfen um die jeweilige Vormachtstellung, vor die Entscheidungsfrage gestellt: *guelfisch* oder *ghibellinisch*, papst- oder kaisertreu.² Konflikte wurden indes auch friedlich ausgetragen, insofern jeder Stadtstaat bestrebt war, mit der Errichtung einer möglichst repräsentativen Kathedrale mit dem jeweiligen Nachbarn baukünstlerisch zu konkurrieren. Lediglich das südliche Landesdrittel (Apulien, Kalabrien, Kampanien und Sizilien) – seit den Siegen Robert Guiscards und Rogers I. über die Byzantiner und Araber in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts – entwickelt sich nach und nach zu einem selbständigen, territorial abgerundeten Staatsgebilde. Analog zum politischen Partikularismus ist architektonisch ein fast grenzenloser Stilpluralismus zu beobachten. Auch in dieser Hinsicht ist Italien – gleichsam als Brückenschlag zwischen Orient und Okzident – nach allen Seiten „offen“.

Lässt sich das bauliche Schaffen vor allem in Frankreich und Deutschland trotz modaler Vielfalt mit dem Stilbegriff Romanik einigermaßen überzeugend definieren, sind in Italiens Kirchenbaukunst einer solchen Stiletikettierung merkliche Grenzen gesetzt. In Italien ist während des 11. Jahrhunderts häufig ein traditionsbewusstes Festhalten an Stilelementen frühchristlicher Kunst zu konstatieren, das, im Vergleich mit anderen Gebieten Europas, erst

mit beträchtlicher Verzögerung und dann nur in partieller Weise eine romanische Stilidiomatik aufkommen lässt, jedenfalls höchst eingeschränkt die Verwendung des Begriffs *Romanik* erlaubt.³ In Frankreich und Deutschland ist hingegen schon seit Beginn des Jahrtausends ein deutlicher Trend zu neuen architektonischen Zielsetzungen erkennbar, der es gestattet, von einem spezifisch romanischen Stilverhalten zu sprechen. Ist einerseits in Frankreich das Interesse auf die Wölbungsproblematik und die Neukonzeption des Chorbereichs mit Umgang und radialem Kapellenkranz gerichtet, so konzentriert man sich andererseits in Deutschland – zum Teil unter Beachtung der aus der karolingischen Tradition stammenden Doppelchörigkeit mit Westwerk – in zunehmender Weise auf die vom Vierungsquadrat ausgehende Systematisierung des Kirchengrundrisses (*gebundenes System*). Diese relativ stringente Stileinheit hängt unter anderem mit politischen Gegebenheiten zusammen, insofern etwa in Deutschland die monolitische Hegemonialgewalt eines für Stabilität bürgenden Kaisertums eine wichtige Prämisse für die Entfaltung einer stilorientierten Baukunst bildet; denken wir nur an die Kaiserdome in Speyer, Mainz und Worms. Im Gegensatz dazu die Situation in Frankreich, das sich in zahlreiche Grafschaften und Herzogtümer aufgliedert, indes – im Vergleich mit der aufgesplitterten, fast schon chaotischen Stadtrepubliken-Kultur *Reichsitaliens* – über relativ große Regionalstrukturen und entsprechende Kunstlandschaften verfügt, demgemäß gegenüber Deutschland aus einem reicheren Fundus unterschiedlich geprägter Spielarten von Romanik schöpft.

Wie sehr die mittelalterliche Architektur Italiens im Zeichen eines extremen Stilpluralismus steht, verdeutlicht ein paradigmatischer Hinweis auf zwei Kirchenbauten aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts, die sich, obgleich in einem fast gleichen Zeitraum errichtet, dennoch beträchtlich voneinander unterscheiden: S. Abbondio in Como und S. Marco in Venedig. Ein stilistischer Antagonismus macht sich hier bemerkbar, der nicht zuletzt aus der spezifischen geographischen Lage der beiden Städte resultiert. Während an S. Abbondio das oberreihnisch determinierte Ostturmpaar und die burgundisch bestimmte Rundpfeilerform

(s.S. Philibert in Tournus) die Nähe Comos zum transalpinen Raum manifestiert, spiegelt sich am Fünfkuppel-Kreuzbau von S. Marco, dem die von den Türken abgebrochene Apostelkirche in Byzanz (6. Jahrhundert) als Vorbild gedient hat, die Bedeutung der dem Orient zugewandten Hafen- und Handelsstadt Venedig. Beide Kirchen weisen in stilistisch unterschiedliche Richtungen: S. Abbondio auf die aktuelle Romanik, S. Marco auf die altbyzantinische Architektur unter Kaiser Justinian. Nichts paraphrasiert diese disjunktiven Stilpositionen anschaulicher als W. Pinders aphoristischer Satz von der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“.⁴ Mit der Cappella Palatina in Palermo (Baubeginn: 1131) tritt den beiden Stil-Eckphänomenen *romanisch* und *altbyzantinisch* ein drittes, islamisches, hinzu.⁵ Angesichts der Stalaktitendecke und der gestelzten Spitzbogenarkaden im Langhaus drängt sich die Erinnerung auf, dass Sizilien – vor der Machtübernahme durch die Normannen – fast zweieinhalb Jahrhunderte von den fatimidischen Arabern beherrscht wurde, was die Normannen keineswegs daran hinderte, beim Bau ihrer Kirchen nachhaltig aus dem Repertoire islamischer Baukunst zu schöpfen. So gesehen ist es nicht verwunderlich, dass im normannischen Süditalien in weit größerem Ausmaß als in Oberitalien stilpluralistische Strömungen zu Tage treten, die romanische Elemente (primär in Apulien) nicht selten in den Hintergrund drängen. Ein anderer Sachverhalt gilt in Oberitalien – vor allem in der Lombardei und der Emilia-Romagna –, wo zahlreiche sakrale Großbauten wie etwa die Dome von Parma, Piacenza, Cremona und Modena sowie S. Ambrogio in Mailand in den abendländischen Chor romanischer Stilidiomatik einstimmen, dagegen orientalische Einflüsse – abgesehen von Venedig und seinem Umfeld – eine eher untergeordnete Rolle spielen.

In Venedig gebührt, neben S. Marco, dem Zentralbau (Martyrion) S. Fosca in Torcello sowie der Choraußenansicht von SS. Maria e Donato in Murano besondere Aufmerksamkeit. Für den in drei Bauphasen errichteten Memorialbau S. Fosca existiert ein Stiftungsbrief von 1101. Es handelt sich um einen kreuzförmigen Bau mit kleinen, zellenförmigen Raumelementen in den Eckgelenken, ursprünglich vermutlich von einer Holzkuppelkonstruktion überwölbt –

Hubala zufolge eine „baukünstlerisch intelligente Paraphrase von S. Marco“, wir fügen hinzu, auch von S. Giacomo di Rialto in Venedig. Abgesehen von größerer Breitenwirkung bei reduzierter Höhe steht damit die Theotokoskirche (Anfang 11. Jahrhundert) von Hosios Lukas in Griechenland in genetischem Zusammenhang. Auf byzantinische bzw. orientalische Wurzeln rekurriert auch die um 1100 errichtete polygonale Hauptapsis mit ihren schlanken, von Doppelsäulen gestützten Blendarkaden im Erdgeschoss – letztere ein auch die venezianische Palastarchitektur (z.B. Palazzo Loredan; Anf. 13. Jahrhundert) beherrschendes Motiv. Hinzu kommt der zackenförmige Dreiecksfries oberhalb des zweiten Geschosses, der prototypisch auf die omayyadische Dekorationskunst des 8. Jahrhunderts zurückzuführen ist; wir verweisen auf den gewaltigen Fries der Schlossanlage von Mschatta (743/44; Berlin, Staatliche Museen) in Jordanien.⁶ Dem Dreiecksfries wie der auf Doppelsäulen sich erhebenden Arkatur begegnen wir auch an der Ostansicht der Kirche SS. Maria e Donato in Murano (um 1140 vollendet). – Eine andere Variante des Stilpluralismus findet sich im westlichen Oberitalien, im piemontesischen Casale Monferrato, in dessen Domvorhalle (ca. 1160/80) man den abendländischen Versionen des Gewölbebaus eine rein islamische Alternative gegenübergestellt hat. Die drei x drei Joche umfassende Vorhalle wird von einem Gewölbe überspannt, das aus einem Raster von doppelt gekreuzten Schwibbogen besteht. Die Frage nach dessen stilistischer Genese wird von der Forschung mit dem Hinweis auf „islamische Sternrippengewölbe“ beantwortet.⁷ In der Tat könnten dafür unter anderem die zahlreichen Bandrippenmuster der Großen Moschee in Cordoba (Mitte des 10. Jahrhunderts) und jene der Bab Mardum-Moschee in Toledo (999 vollendet) maßgebend gewesen sein.⁸ Eine Ursache für diese in Oberitalien äußerst seltene islamische Rezeption mag darin bestanden haben, dass ein aus Casale Monferrato stammender Söldner am Kampf der christlichen Königreiche Spaniens gegen die Maurenherrschaft – seit dem 12. Jahrhundert nahm die Reconquista Kreuzzugcharakter an – teilgenommen hatte und auf diesem Wege mit maurischer Architektur in Berührung gekommen war. – Für die Rezeption östlicher Bauideen

in Italien waren vor allem die auf die Levante zielenden Kreuzzüge von großer Bedeutung. Die architektonische Hauptattraktion war zweifellos die Rotunde der auf einer konstantinischen Gründung basierenden Grabeskirche (nach 335) in Jerusalem. In der Tat zeigen die meisten oberitalienischen Rundkirchen mit konzentrisch eingesetztem Stützenkranz eine mehr oder minder deutliche Affinität mit dem erstrangigen Kultbau der Christenheit. Genannt seien nur S. Lorenzo in Mantua, S. Tomaso in Almenno San Bartolomeo, der Alte Dom von Brescia und S. Sepolcro in Bologna. Der letztgenannte Bau ist auch insofern von Interesse, als seine Außenansicht reichhaltig mit Inkrustationsornamentik vorwiegend islamischer Provenienz geschmückt ist.

In der Toskana, ja in ganz Mittelitalien zählt der Dom von Pisa ohne Zweifel zu den eindrucksvollsten stilgenetisch kompliziertesten Kirchenbauten.⁹ In Allianz mit den Normannen bereiteten die Pisaner den Sarazenen 1063 in der Seeschlacht bei Palermo eine vernichtende Niederlage, was ihren Aufstieg – in Konkurrenz mit den Genuesen und Venezianern – zur führenden Seemacht im gesamten Mittelmeerraum nach sich zog. Den kriegstüchtigen Seefahrern folgten die Kaufleute, die den Orient erschlossen und Kontore in Griechenland, Ägypten, Kleinasien, Konstantinopel, Antiochia und Tyrus einrichteten. Die sarazenische Kriegsbeute war überwältigend, so dass man noch im selben Jahr der erfolgreichen Seeschlacht den Grundstein zum Bau einer in gewaltigen Dimensionen geplanten Kathedrale (erste Hauptweihe: 1118) legte und über Jahrzehnte hinaus dem architektonischen Vorhaben eine finanziell gesicherte Grundlage bieten konnte. Und als der Geldstrom einmal zu versiegen drohte, war es erneut das Kriegsglück – die Vertreibung der Mauren von den Balearen (1114) –, das die Bauhüttenkasse mit ansehnlichem Beutegut ergänzte. Es zeugt von maritimem Weitblick, dass man keinen Einheimischen, sondern mit Buscheto einen aus dem byzantinischen Kulturraum stammenden Architekten rief, dessen Kenntnis abendländischer Baukunst von jener der orientalischen noch übertroffen wurde. Der Pisaner Dom besteht aus einem Langhaus, dessen Fünfschiffigkeit einen Traditionsrückgriff

auf die römisch-frühchristliche Sakralarchitektur (Rom, Alt-St. Peter, ca. 320) verrät, einem dreischiffigen Querhaus und einem ebenso langen Chorarm. Da der Buscheto-Plan ein um zweieinhalb Joche kürzeres Langhaus (siehe Baunaht!) vorsah, ehe Rainaldus es im 12. Jahrhundert nach Westen verlängerte, muss die Gesamtanlage ursprünglich dem Charakter eines Zentralbaus entsprochen haben. Dies nahm schon Dehio zum Anlass, den Dom von der syrisch-frühchristlichen Kreuzkirche in Qalaaat Seman (5. Jahrhundert), einem sich aus vier basilikalischen Armen zusammensetzenden Bau, in Verbindung zu bringen.¹⁰ Guyer präziserte diese Ableitungstheorie mit Hinweisen auf die Johanneskirche I in Ephesos und die Kirche von Salona (Mitte 6. Jahrhundert) in Dalmatien, um dem noch eine Liste von Kreuzkirchen hinzuzufügen, die unter anderem in den Hinterländern Antiochiens und Kappadokiens situiert sind.¹¹ Das Fehlen eines Atriums sowie die Allansichtigkeit der Anlage sind ein weiteres Merkmal syrisch-frühchristlicher Provenienz.

Das Langhaus zeigt einen dreiteiligen, in zweifarbigem Schichtwechsel gemauerten Wandaufriß, wobei dieser Schichtwechsel prototypisch auf die theodosianische Stadtmauer (begonnen 412) in Konstantinopel zurückgeht. Bemerkenswert ist die im Stützenwechsel konzipierte, in Italien beispiellose Empore, die laut Thümmler in der Demetrioskirche in Thessaloniki (5.-7. Jahrhundert) ihren Ursprung hat.¹² Auch die zum Oval tendierende Kuppel – vielleicht angeregt durch jene der Hagia Eirene (nach 532) in Konstantinopel – lässt byzantinische Quellen vermuten. Aufmerksamkeit erregen weiters der zugespitzte Triumphbogen sowie die spitzbogig gestelzten Arkaden im Bereich der Seitenschiffe – beides, so M. Salmi, durch Anregungen seitens der sizilisch-arabischen Baukunst erklärbar.¹³

Es gibt nur wenige Kirchen in Italien, die sich mit dem architektonisch wie ornamental reichhaltigem Ausstattungsprogramm der Außenansicht des Pisaner Doms messen können. Mehr noch als im Inneren zeigt sich hier die erstaunliche Vielfalt orientalischer Anregungen, die in Buschetos Fassadenkonzept Eingang gefunden hat. Dies beginnt schon mit den äußerst schlanken, den gesamten Bau umgürtenden Blendarkaden, wobei Strzygowski die armenische

Baukunst als Quellort für die Verbreitung dieses Motivs eruiert hat.¹⁴ Während Frankl dem zustimmte, stieß diese Ableitungshypothese bei Guyer auf Ablehnung. Außer dass Armenien geographisch zu entlegen sei und zudem dort keine pisanischen Handelsniederlassungen nachzuweisen seien, hat Guyer zur Stützung seiner Gegenposition allerdings nicht anzuführen. Dass Buschetos Motivanleihe hauptsächlich von Armenien her zu erklären ist, wird dort in der Tat aus der großen Verbreitung des Blendbogenmotivs ersichtlich. Denn wie etwa der Zentralbau von Zwarth'notz (641) und die Große Kirche in Thalin beweisen, gibt es dort bereits im 7. Jahrhundert umlaufende Blendarkaden, ehe die Entwicklung dieses Fassadentypus um die Jahrtausendwende, etwa an der Kathedrale von Ani, der alten Hauptstadt Armeniens, ihren Zenit erreichte. Auch im benachbarten Georgien stand die sakrale Fassadenkunst ganz im Zeichen der Blendarkatur. Aus einer Reihe von Beispielen seien nur die fast gleichzeitig mit der Kathedrale von Ani entstandenen Kirchen von Kutaissi (vollendet 1003) und Samtawissi (vollendet 1030) genannt. Hinsichtlich der Verwendung der Blendarkatur hatte die armenische Baukunst ohne Zweifel das Erbe sassanidischen Kunstwillens angetreten. Offenkundig lassen sich die frühesten Quellen im mesopotamischen Raum ausmachen, wo die Fassade des Palastes von Ktesiphon (ca. 540/60) in fünf Geschossen durch Blendarkaden gegliedert ist.

Strzygowskis Forschungsansatz aktualisiert zu haben, ist ein Verdienst von H.G. Franz, der anlässlich der Erörterung des Medaillon-Motivs „als architektonisches Schmuckmotiv in der italienischen Romanik“ die armenische Komponente durch eine islamische ergänzt hat.¹⁵ Die Frage nach der Herkunft dieses Motivs beantwortet Franz mit dem Hinweis auf die Tore des fatimidischen Mauerrings in Kairo (Bab an-Nasr, Bab al-Futuh und Bab Zuwayla) aus dem späten 11. Jahrhundert; wie am Dom von Pisa sind auch dort die Medaillons in die Bogenfelder der Blendarkaden eingesetzt. Die Genese des Motivs betreffend, meint er, es sei zunächst aus dem sassanidischen Bereich (Iran) ins benachbarte Armenien eingedrungen, dann von der islamisch-fatimidischen Kunst Ägyptens rezipiert worden, um schließlich auf

italienischem Boden Fuß zu fassen. Laut H. Kühnel weist auch das Rautenmotiv, dem wir an der Al-Hakim-Moschee in Kairo (997-1003) begegnen, auf fatimidischen Ursprung.

Schließlich sei noch erwähnt, dass nicht einmal die an den Apsiden des Querhauses applizierten Vollsäulen als romanisch eingestuft werden dürfen. Wie Guyer nachweist, ist hier wie im apulischen Troia (Domapsis) mit Anregungen durch die frühchristlich-syrische Architektur des 5. und 6. Jahrhunderts zu rechnen; man beachte nur die Apsiden der Kirchen von Resafa, Qalaat Seman und Qalb Lhose.¹⁶ Das Resümee: Der Pisaner Dom setzt sich aus frühchristlich-römischen, frühchristlich-syrischen, byzantinischen, armenischen und islamischen Stilkomponenten zusammen. Dazu Thümmers Würdigung: „Die Souveränität, mit der Buscheto die vielseitigen, fremdländischen Anregungen verarbeitete, sind ein Zeichen seiner künstlerischen Größe. Sie befähigte ihn, aus dem reichen Formenschatz des Ostens schließlich doch ein abendländisches und zugleich einmaliges Meisterwerk zu schaffen.“¹⁷

Hinzuzufügen ist noch, dass dem hochbegabten Baumeister zur Verwirklichung seiner Ideen auch ein *multikulturell* passendes Umfeld offen stand. Nichts beweist dies anschaulicher als ein Kommentar des Buscheto-Zeitgenossen Donizone, der 1076 einen Nekrolog auf die Mutter der Mathilde von Tuscani, Beatrix, verfasst hat. Darin drückt er sein Bedauern aus, dass die edle Fürstin in Pisa beigesetzt sei, einer von „Heiden, Türken, Afrikanern, Persern und Chaldäern“ bevölkerten Stadt. Immerhin war man tolerant genug, in einem christlichen Kultbau der Anbringung einer arabischen Inschrift zuzustimmen, in der von einem Bildhauer Namens Fath die Rede ist.¹⁸ Der Einfluss des Doms von Pisa auf die toskanischen Nachbarstädte wie vor allem Lucca und Pistoia war erheblich – der Dom von Massa Marittima wirkt wie eine Abbeviatur des großen Vorbildes. Er griff auf Sardinien über und erreichte sogar das ferne Apulien, wovon Bauten wie der Dom von Troia und S. Maria di Siponto ein beredtes Zeugnis geben.

Wenden wir uns nun der mittelitalienischen, östlich des Apenninshauptkamms befindlichen Region der Marken zu, einem Gebiet, dessen Baukunst ebenso wie jene Pisas unter anderem

auch orientalischen Einflüssen – vermittelt über die Hafenstadt Ancona – offen stand. Unter der Herrschaft der Langobarden war das östliche Mittelitalien in zwei Bereiche gegliedert. Während sich im südlichen Abschnitt um die Zentren Spoleto und Fermo die Hegemonialgewalt langobardischer Herzöge durchsetzte, schlossen sich im Norden die Seestädte Ancona, Fano, Pesaro, Senigallia und Rimini zur *Pentapolis* zusammen. Trotz formeller Abhängigkeit vom byzantinischen Exarchat Ravenna, vermochte der Städtebund seine Unabhängigkeit weitgehend zu bewahren. Untersucht man die in den Marken im 11. und 12. Jahrhundert in Blüte stehende Architektur, die zu einem wesentlichen Anteil östliche Anregungen aufgenommen, indes nicht selten romanisch transformiert hat, so wird deutlich, wie nachhaltig dieses an Byzanz orientierte Schutzbündnis in baulicher Hinsicht noch nach Jahrhundert Spuren hinterlassen hat.

Im mittleren Bereich der Marken gibt es vier Kirchen (S. Maria delle Moje, S. Claudio al Chienti, S. Croce in Sassoferrato und S. Vittore delle Chiuse), die sich bezüglich ihrer verblüffend ähnlichen Grundrisse zu einer einheitlichen, dem Idealtypus des Zentralbaus entsprechenden Bautengruppe zusammenschließen. Allen ist ein quadratischer, von einem griechischen Kreuz durchdrungener Grundriss gemeinsam. An drei Seiten der dreischiffigen Gebäude, deren von vier Stützen begrenztes Zentrum von acht Jochquadraten umgeben wird, treten Apsiden hervor, an der Ostseite dreifach gebündelt. Die älteste dieser Kirchen, S. Vittore delle Chiuse bei Genga, wurde am Ende des 11. Jahrhunderts errichtet. Da sie allein über eine das Zentrum akzentuierende Kuppel verfügt, gilt ihr unser Hauptaugenmerk. Für die Grundrisskonzeption von S. Vittore ist in der abendländischen Architektur des Mittelalters nur ein einziges Vergleichsbeispiel namhaft zu machen, nämlich die aus karolingischer Zeit stammende Kirche von Germiny-des-Prés (806 geweiht) in Frankreich. Die Affinität mit S. Vittore bekundet sich in der von vier Pfeilern gestützten Kuppelbekrönung, sowie in den in drei Richtungen weisenden Apsiden. Die Kirche in Germiny-de-Prés nimmt in Frankreich eine solitäre Stellung ein. Sie ist stilistisch weder mit *karolingisch* noch *vorromanisch* zu

etikettieren, vielmehr schöpfte der Baumeister aus byzantinischen, armenischen und islamischen Quellen (siehe die Hufeisenform der Apsis!). Aufschlussreich dafür ist, dass der Bauherr, Bischof Theodulf von Orléans, aus Spanien stammt, was auch auf Kenntnisse der benachbarten maurischen Kultur schließen lässt. In der Tat ist auch das zentralisierende Grundrissystem – die Apsiden und die Kuppel inbegriffen – hauptsächlich aus Armenien herzuleiten. Die Entwicklung dieses Systems begann mit dem Bau der Kathedrale von Etschmiadsin (480; Wölbung seit dem 7. Jahrhundert) schon im 5. Jahrhundert und fand im 7. Jahrhundert an zahlreichen Bauten des Landes, unter denen nur die Kathedralen von Bagaran (624) und Thalin (8. Jahrhundert) erwähnt seien, ihre Fortsetzung.¹⁹ Indessen weicht das Ambiente von S. Vittore in zwei Punkten von den Quellen östlicher Architektur ab: Einerseits unterscheidet sich die hohe hallenartige Form des Innenraums (alle acht Joche sind gleichhoch) von den byzantinischen Kreuzkuppelkirchen²⁰, die durchweg basilikal abgestuft sind, andererseits sind die hohen Rundpfeiler etwa von St-Philibert in Tournus und S. Abbondio in Como herzuleiten. In Summe handelt es sich mithin um eine stilistische Symbiose abendländisch-romanischer und orientalischer Baumerkmale. Besondere Aufmerksamkeit gebührt den drei annähernd gleichhohen Apsiden an der Ostwand, die auf georgische (Kathedrale von Tiflis, 7. Jahrhundert) wie byzantinische Quellen rekurrieren; letzteres wird am Rundbau von S. Donat in Zadar an der dalmatinischen Küste manifest. Da S. Donat zu Beginn des 9. Jahrhunderts errichtet wurde und Zadar (ehemals Zara) damals noch dem oströmischen Reich angehörte, könnten auch auf diesem Umweg byzantinische Anregungen S. Vittore erreicht haben. Dass das quadratische, mit nord-süd-achsigal ausgerichteten Apsiden ausgestaltete Zentralbaukonzept – vermutlich von der märkischen Kirchengruppe ausgehend – noch ca. ein Jahrhundert später sogar im äußersten Norden Italiens auf Interesse gestoßen ist, beweist die am Comersee befindliche Kirche S. Maria del Tiglio (ende des 12. Jahrhunderts) in Gravedona.²¹

Vor einer Auseinandersetzung mit der Baukunst Unteritaliens im 11. und 12. Jahrhundert – fokussiert auf die Frage nach orientalischen Einflüssen – sei auf die wichtigsten historischen Voraussetzungen hingewiesen. Während die Sarazenen seit dem 9. Jahrhundert Sizilien beherrschten und Byzanz über Kalabrien und Apulien gebot, stand Kampanien unter der Herrschaft der langobardischen Fürstentümer Capua, Salerno und Benevent. Als im Jahre 999 eine kleine Truppe von Normannen an den Gestaden des Gargano landete – vermutlich eher dazu motiviert, Abenteuer zu bestehen und Beute zu machen als dem Heiligtum des Erzengels Michael die Referenz zu erweisen –, begann ein Jahrzehnte langer Eroberungsfeldzug, in dessen Rahmen sich vorerst Wilhelm Eisenarm von Hauteville in Allianz mit den kampanischen Langobarden auszeichnete. Seinem Hauptziel, die Verdrängung der Byzantiner aus Apulien und Kalabrien, war ein beachtlicher Teilerfolg beschieden. Sein nur nominell übergeordneter Waffengefährte, der langobardische Herzog Waimar von Salerno ernannte ihn 1043 in Melfi zum Grafen von Apulien. Unter Robert Guiscard, raffinierter Diplomat und tatkräftiger Feldherr in einem, gelang die vollständige Eroberung Unteritaliens. 1060 wurde Reggio di Calabria eingenommen, 1071 erfolgte die Vertreibung der Byzantiner aus ihrem letzten Stützpunkt in Bari und 1077 wurde mit der Eroberung Salernos die langobardische Hegemonie über Kampanien ausgeschaltet. Nicht zuletzt um die Normannen vom Kirchenstaat fernzuhalten, verlieh Papst Nikolaus II. Robert Guiscard den Titel „Herzog von Apulien und Kalabrien sowie der eins von Sizilien“. Mit der Machtkonsolidierung setzte seit dem Ende des 11. Jahrhunderts ein wahrer Bauboom ein, aus dem vor allem in Apulien zahlreiche Kathedralen (Bari, Trani, Bitonto usw.) hervorgingen, die sich trotz gelegentlicher architektonischer Reminiszenzen an das normannische Mutterland (die Normandie), nicht immer mit dem *romanischen* Stilbegriff vollständig charakterisieren lassen, vollends dann nicht, wenn man sich wie bei der Errichtung der Kathedrale von Molfetta, mit dem Thema des byzantinischen Kuppelbaus auseinandersetzt. Der Möglichkeit, an lokale Bautraditionen anzuknüpfen, waren indes deutliche Grenzen gesetzt. Die architektonisch primitiven

Höhlenkirchen der bodenständigen basilianischen Klostergemeinschaften, deren Zusammenhänge mit Kappadokien Bertaux erkannt hat,²² waren kaum dazu geeignet, einer nach Repräsentation strebenden Monumentalarchitektur Anregungen zu vermitteln. Trotzdem blieb das basilianische, der byzantinischen Orthodoxie verbundene Mönchtum weiterhin ein wichtiger Faktor der apulischen Kultur, wovon etwa S. Pietro in Ótranto (Ende des 10. Jahrhunderts) sowie eine Gruppe kleiner Zentralbauten Zeugnis gibt. Von tonnengewölbten Armen eines griechischen Kreuzes durchdrungen und von einer auf niedrigen Rundpfeilern sich erhebenden Kuppel überhöht, vermittelt der quadratische Zentralbau den Eindruck einer vereinfachten Version der Theotokoskirche (Mitte des 10. Jahrhunderts) von Hosios Lukas in Griechenland. Diesem Vorbild folgen in aufwändigerer Form die Fünfkuppelkreuzkirchen von S. Marco in Rossano (nach der normannischen Okkupation errichtet) und der Cattolica in Stilo (in der letzten Phase der byzantinischen Herrschaft entstanden) – im Gegensatz zum vergleichbaren Hallenkonzept des märkischen S. Vittore delle Chiuse dem rein byzantinisch anmutenden System basilikaler Abstufung verpflichtet. Willemsen zufolge handelt es sich dabei jedoch keineswegs um eine wörtliche Übertragung östlicher Bauvorstellungen. Vielmehr sind S. Marco und die Cattolica als Sonderfälle byzantinischer Baukunst zu betrachten, „weil bei ihnen mit äußerster Konsequenz das Prinzip der Gleichheit der einzelnen Bauteile ... angewandt worden ist“, das heißt die acht flankierenden Joche sind ebenso groß wie das zentrale.²³ Rossano stand vor allem in der byzantinischen Ära in großer Blüte und auch als Geburtsstätte des hl. Nilus (906-1004) genoss die Stadt hohes Ansehen. Auch nach der Eroberung durch die Normannen hielt Rossano (angeblich sogar bis ins 15. Jahrhundert) noch am griechischen Ritus fest.

Am südlichen Querhaus der Kathedrale von Canosa lehnt das kleine, aber um so kostbarer ausgestattete Mausoleum Bohemunds. Wahrscheinlich ist die Errichtung der Grabstätte (1111) auf die Initiative Alberadas, der von Robert Guiscard verstoßenen Mutter Bohemunds, und Constanzes, der Gemahlin des *edelmütigen* Prinzen aus Syrien, erfolgreichen

Kreuzfahrers und Fürsten von Antiochien, zurückzuführen. Während der würfelförmige, von drei Pultdächern abgeschlossene Unterbau mit seiner Blendpilasterarkatur dem Fassadenschema der Kathedralen von Pisa und Tróia folgt, entspricht der oktagonale Tambouraufsatz mit halbkugelige Kuppelbekrönung deutlich dem Typus einer arabischen Türbe (Grabbau); nichts ist somit nahe liegender, als hier ein bewusst gewähltes Bauzitat aus Bohemunds orientalischem Wirkungskreis zu vermuten.

Die Kathedrale von Molfetta (Apulien) ist zweifellos der monumentalste Kuppelbau der hochmittelalterlichen Architektur Italiens. Während das von zwei Türmen überhöhte Ostwerk deutlich unter dem Einfluss von S. Nicola Bari steht, demnach zu Recht von einer apulisch-romanischen Erscheinungsform zu sprechen ist, vermittelt das Innere der Kathedrale mit ihren drei das Mittelschiff bekrönenden Kuppeln einen byzantinisierenden, apulisch transformierten Eindruck. Bemerkenswert ist der Umstand, dass das Mittelschiff von halbtonnengewölbten Seitenschiffen flankiert wird. Als Prototypus dieser Raumkonzeption ist die bescheiden dimensionierte Kirche von Seppanábale bei Fasano anzusehen, die weit in die byzantinische Ära zurückreicht und vermutlich noch vor der Jahrtausendwende errichtet wurde. Willemsen zufolge ist das exzeptionelle Motiv der Halbtonnenwölbung über den Seitenschiffen von basilianischen Grottenkirchen abzuleiten.²⁴ Im Anschluss an Seppanábale hat sich eine wie in Molfetta mit drei Kuppeln und Halbtonnen versehene Bautengruppe herausgebildet. Als apulische Sonderlösung fällt hier ins Gewicht, dass die Kuppeln außen quadratisch bzw. polygonal ummantelt und mit Zeltdächern abgeschlossen sind. Als attraktivstes Beispiel sei die Kirche Ognissanti in Valenzano (um 1080) hervorgehoben – laut Willemsen „das edelste, ja vollkommenste Beispiel unter allen apulischen Dreikuppelkirchen“.²⁵

Erst der Bau der Basilika von S. Nicola in Bari eröffnete Apulien den Zutritt in den Kreis der an romanischen Stilprinzipien orientierten europäischen Kunstlandschaften, denen es wie etwa der Lombardei und Emilia Romagna als gleichberechtigter Partner zur Seite trat. Das Ganze begann mit einem räuberischen Handstreich: Einer Schar Bareser Kaufleute und

Seefahrer war es 1087 gelungen, in Myra (Lykien) die sterblichen Überreste des hl. Nikolaus den Türken zu entreissen und von Kleinasien nach Bari zu entführen. Schon 1089 erfolgte die Translatio der Reliquien in die mittlerweile fertig gestellte Krypta der Wallfahrtskirche. Auch wenn hier kein Zweifel an der Priorität romanischer Stilelemente besteht – charakteristisch dafür die Doppelturmanlage im Westen, die Zwerchgalerie an den Längsseiten sowie der Wandaufriß und Stützenwechsel im Inneren –, gibt es doch zwei davon abweichende Phänomene: zum einen die Querhausfassade im Osten, deren kastenförmiger, reichhaltig Fassadierter Block in der Tat eher an einen Profanbau als an eine Kirche erinnert, was Willemsen (darin Schettini folgend) dazu brachte, in ihm die Rückseite des ehemaligen byzantinischen Katapanspalastes zu vermuten.²⁶ Obwohl Krautheimer diese Theorie abgelehnt hat, ist doch mit dem Fortbestand der Substruktionen der Katapansfestung im Bereich der Langhausaußenarkaden und des Westturmpaars zu rechnen.²⁷ Zum anderen hat H.G. Franz bezüglich der tiefen, viaduktartigen Nischenreihen an den Längsseiten des Langhauses unter Hinweis auf armenische Quellen eine interessante Hypothese vorgeschlagen. Als Vergleichsbeispiel führt er die Kirche von Ereruk (5./6. Jahrhundert) und eine ihr angeschlossene Bautengruppe ins Treffen, die in der Tat das Bareser Nischensystem vorwegzunehmen scheinen.²⁸ Die Kathedralen von Trani, Bari und Bitonto folgten diesem monumentalen Bogenschema, das in seiner fortifikatorischen Massigkeit dem Wesen einer romanischen Gottesburg so sehr entspricht, dass das Wissen um seinen eigentlich orientalischen Ursprung in den Hintergrund tritt.

Ehe die Normannen unter Robert Guiscard 1077 Salerno eroberten, stand Kampanien unter langobardischer Vorherrschaft. Unabhängig – nur nominell Byzanz unterstellt – waren die Seestädte (Stadtstaaten) Neapel, Sorrent, Amalfi und Gaeta. Schon zu Beginn ihrer Landnahme unterstützten die Normannen den langobardischen Herzog von Salerno im Kampf gegen die Sarazenen. Nach der Machtübernahme durch die Normannen setzte – ausgehend vom Mutterkloster der Benediktiner in Monte Cassino – auch eine Erneuerung kirchlicher

Strukturen ein. Monte Cassino war als Zentrum der cluniazensischen Reform in Italien an der Renovatio des römisch-konstantinischen Geistes sowie der Stärkung des Papsttums in höchstem Maße interessiert. Architektonisch hatte dies zur Folge, dass man sich beim Kathedralbau in Kampanien während des 11. Jahrhunderts und teilweise noch im 12. Jahrhundert häufig am so genannten Desiderius-Bau (1066-1090) in Monte Cassino orientierte. Da die Abteikirche im 17. Jahrhundert radikal erneuert wurde, sind wir bezüglich einer Einschätzung der ursprünglichen Anlage auf die um 1531 von Antonio da Sangallo gefertigten Grundrisszeichnungen angewiesen. Frei von romanischen Einflüssen, rekurriert das dreischiffige Langhaus – angesichts knapper Säulenabstände der Arkaden – auf frühchristlich-konstantinische Vorbilder, die Existenz eines Atriums hinzugerechnet. Alten Beschreibungen zufolge gab es neben diesem Stilrückgriff noch eine islamische Komponente: die Verwendung von ‚fornices spiculos‘, das heißt von spitzbogig schließenden Arkaden. In der Tat hatte Desiderius laut Überlieferung zur Errichtung seiner Kirche auch sarazenische Bauleute hinzugezogen. So gesehen ist anzunehmen, dass die Spitzbogenelemente von Cluny III. (ab 1089) auf Anregungen aus Monte Cassino zurückzuführen sind. Jedenfalls ist Kampanien neben Sizilien jene Region, in der das Spitzbogenmotiv am häufigsten in Erscheinung tritt.

Schon bald nach der Inthronisation Rogers II. (1130) kam es in Kampanien – vor allem in den Küstengebieten – zu einem neuerlichen Impuls islamischer Baurezeption. Nicht umsonst nannte sich Roger auch „König von Afrika“, zumal ihm von Marokko bis Tripolis alle muslimischen Fürsten Tributzahlungen zu leisten hatten. Eine verstärkte künstlerische Begegnung mit dem Islam bezeugt unter anderem das Atrium des Doms von Salerno, das noch vor der Errichtung des Campaniles (1137-1145) entstanden ist.²⁹ Drei Faktoren bekunden hier eine Affinität mit islamischer Baukunst: einmal die polychrome Behandlung des Mauerwerks, dann die über den Bogenzwickeln des Erdgeschosses intarsierten Medaillons und schließlich die gestelzte Form der rundbogigen Erdgeschossarkaden.

Während sich Decker an „Vorhöfe nordafrikanischer Moscheen“ (wie Kairuan, Große Moschee, 9. Jahrhundert) erinnert fühlt, erscheint ein Hinweis auf die wie in Salerno doppelgeschossigen Trakte des Hofes der Großen Moschee in Damaskus (um 715) meines Erachtens noch zutreffender.³⁰ – Einer geradezu überschäumenden Inkrustationsornamentik begegnet man am Tambour der Vierungskuppel des Doms von Caserta Vecchia. Siculo-arabisch geprägt sind die in zwei Zonen verschränkten spitzbogigen Säulenblendarkaden, eindeutig islamischen Ursprungs auch die farbig intarsierten Friese und Medaillons. Von Sizilien ausgehend, hat dieser Formenschatz Italiens hochmittelalterlicher Architektur den gewiss schönsten Tambour beschert. Wie in manchen Perioden der Architekturgeschichte – man denke nur an die staufische Spätromanik – ist auch hier die exorbitante Dekorationsfülle als Anzeichen einer späten Entwicklungsphase zu interpretieren – Grund genug, um den Tambour in den Beginn des 13. Jahrhunderts zu datieren.

Während Robert Guiscard für die Aufrechterhaltung der normannischen Hegemonie in Unteritalien sorgte, beauftragte er seinen jüngeren Bruder Roger I. mit der Eroberung der seit dem 9. Jahrhundert unter sarazenischer Herrschaft befindlichen Insel Sizilien. Schon 1060 setzten die Normannen von Reggio di Calabria nach Messina über. In einem mehr als 30 Jahre dauernden Krieg bezwangen sie die arabisch-fatimidischen Machthaber, die 1091 mit Noto ihren letzten Stützpunkt auf sizilischem Boden verloren. Roger war klug genug, der Substratbevölkerung (ein Drittel Byzantiner, zwei Drittel Sarazenen) mit umsichtiger Toleranz – Glaubensfragen inbegriffen – zu begegnen. Ferner verstand er es, den Fortbestand der vorbildlichen, auch weiterhin vorwiegend in sarazenischen Händen befindlichen Finanzverwaltung sicher zu stellen. Hand in Hand mit der Landnahme trat die lateinische Amtskirche auf den Plan, die zahlreiche Bistümer einrichtete. Da von den Bischofskirchen (Troina, Catania, Agrigent, Mazára del Vallo usw.) des ausgehenden 11. Jahrhunderts nicht viel übrig geblieben ist, sind wir auf Rekonstruktionsversuche angewiesen, die darauf schließen lassen, dass deren Choranlagen dem Typus des benediktinischen Staffelchors

(Cluny II) entsprochen haben, es sich jedenfalls um eine Architektur vorwiegend abendländischen Zuschnitts gehandelt hat.³¹ Das ist weiter nicht verwunderlich, zumal sämtliche Bischöfe dieser frühen Bistumsgründungen aus dem kalabrischen Benediktinerkloster S. Eufemia stammten; im Übrigen wurde von dort Stephan von Rouen, ein Verwandter Rogers, auf den Bischofssitz von Mazára del Vallo berufen. Erst mit der Machtkonsolidierung – Roger I. wurde vom Papst Urban II. zum Sachwalter der Kurie über die Monarchia Sicula ernannt und Roger II. 1130 in Palermo zum König gekrönt – erwachte das Interesse an islamischer Baukunst, zunächst einmal an deren dekorativer Wirkung. Besonders attraktiv fand man das Motiv der überkreuzten Blendarkaden, das man wo es nur ging vorzugsweise als Fassadenschmuck verwendete – so in besonders eindrucksvoller Weise an der Südfassade der dem basilianischen Kult dienenden Klosterkirche von SS. Pietro e Paolo in Scifi bei Taormina. Di Stefano und V. Pace zufolge wurde sie vielleicht schon von Graf Roger I. gegründet, jedenfalls erst um 1172 vollendet.³² Die Backsteinfassade zeichnet sich durch eine bestechende Polychromie aus, die durch den dreifarbigem Schichtwechsel der auf zwei Geschosse aufgeteilten, einander überkreuzenden Blendbögen hervorgerufen wird. In der Frage nach der Genese dieses Schmuckmotivs versagen die islamischen Bauquellen in Sizilien, wo christlicher Missionseifer für ein radikales Verschwinden derselben gesorgt hat. Will man einem Reisebericht des 10. Jahrhunderts glauben, gab es damals in Palermo an die 300 Moscheen, und noch in einer Urkunde Rogers I. von 1091 ist von erheblichen Resten islamischer Sakral- und Profanarchitektur die Rede.³³ Ergiebiger ist ein Blick auf das maurische Spanien, wo das als *Arcos entrecruzados* bezeichnete Motiv etwa an der Bab Mardum-Moschee (999 vollendet) in Toledo in Erscheinung tritt. Dass die überkreuzten Blendbögen auch in der anglo-normannischen Baukunst der Romanik eine wichtige Rolle spielen und ebenso im Islam wurzeln, ist unbestritten. Diese Doppelverbreitung ist nicht verwunderlich, zumal es zwischen den beiden normannischen Ländern rege Beziehungen gab, bedenkt man nur, dass damals anglo-normannische Mönche häufig nach Sizilien berufen

wurden. Aus einer großen Anzahl von Baubeispielen sei zum einen der unter den Königen Roger II. und Wilhelm I. errichtete Dom von Cefalù, wo das Motiv an der östlichen Außenansicht auftritt, zum anderen der unter Wilhelm II. erbaute Dom von Monreale genannt, dessen dreiapsidialer Chorschluss – angereichert von islamischen Medaillons – zur Gänze von nunmehr spitzbogigen *Arcos entrecruzados* in nicht mehr überbietbarer Weise beherrscht wird; letzteres, als *horror vacui*-Phänomen schon in Caserta angesprochen, ein untrügliches Indiz für eine in ihre Endphase eintretende Stilepoche.

Mehr als sonst in Sizilien sind in der Baukunst Palermos vorwiegend byzantinische und islamische Stilelemente anzutreffen. Romanische Komponenten, wie sie etwa am Dom von Cefalù (Westturmpaar und Querhaus- sowie Chorkonzeption) dominieren, treten in der Hauptstadt weitgehend in den Hintergrund. An der Spitze dieser Baubewegung steht Roger II., der sich gleich im Anschluss an seine Königskronung eine Palastkirche (Cappella Palatina, 1131 begonnen) primär islamischen Gepräges errichten lässt. Ihm folgt auch sein Admiral Georgios Antiochenos, der die von ihm gestiftete Kirche S. Maria del Ammiraglio (begonnen 1143; seit 1424 *la Martorana* genannt) dem griechischen Kult zur Verfügung stellt. So gesehen ist es nicht verwunderlich, dass der Bauherr, seiner östlichen Herkunft gemäß, einen dem Typus der byzantinischen Kreuzkuppelkirche verpflichteten Zentralbau – etwa nach dem Muster der Kirchen des Pantokrator Klosters in Byzanz – in Auftrag gegeben hat. Hinzu kommen die gestelzten Spitzbogenstellungen der Vierung und eine mit fatimidischen Trompen versehene Kuppel, was auf Anregungen islamischer Baukultur schließen lässt.

Vollends fühlt man sich beim Anblick der fünf rot bemalten, bienenkorbähnlich aufgesetzten Kuppeln von S. Giovanni degli Eremiti und S. Cataldo (Mitte des 12. Jahrhunderts) in die islamische Welt versetzt. Die Gründung der Eremitenkirche (zwischen 1142 und 1148) geht auf eine Schenkung Rogers II. an den Benediktinerabt Wilhelm von Apulien zurück, der offensichtlich darauf zielte, apulische Bauideen – man denke nur an die fünf ebenfalls über T-förmigem Grundriss errichteten Kuppeln des Doms von Canosa di Puglia – mit islamischen

Baumerkmalen (verkörpert in den fatimidischen Trompenkuppeln) zu verknüpfen. Dazu Schwarz' treffendes, das palermitanische Transformationsvermögen würdigendes Resümee: Die Palermitaner Kirchen „sind weder eindeutig byzantinisch, noch islamisch, noch etwa normannisch, sie sind ein Konglomerat aller im Brennpunkt Palermos sich treffender Welten und damit schlechthin palermitanisch“.³⁴ Und wir fügen akzentuierend hinzu: Sie sind keinesfalls romanisch.

Nach all dem mag deutlich geworden sein, wie verfälschend es wäre – den von vermeintlicher Stileinheit faszinierten Vorstellungen mancher Kunsthistoriker (insbesondere italienischer Provenienz) folgend –, die hochmittelalterliche Architektur Italiens generell mit dem Stilbegriff *romanisch* zu charakterisieren. Letzteres findet seinen exemplarischen Niederschlag in der alle Regionen Italiens umfassenden Buchreihe „Italia Romanica“. Die Wirklichkeit sieht anders aus: Neben tatsächlich romanischen Kirchen verfügt das Land über zahlreiche Sakralbauten, die einerseits auf autochthone Stilrückgriffe rekurrieren, andererseits in erheblichem Ausmaß Anregungen östlicher Architektur offen standen.

Anmerkungen

- 1) F. Heer, Mittelalter. Vom Jahr 1000 bis 1350, Teil I (Kindlers Kulturgeschichte Europas, Bd. 9), München 1983, S. 181 ff.
- 2) W. Goez, Grundzüge der Geschichte Italiens in Mittelalter und Renaissance, Darmstadt 1984.
- 3) G. Brucher, Die sakrale Baukunst Italiens im 11. und 12. Jahrhundert, Köln 1987.
- 4) W. Pinder, Das Problem der Generation, Leipzig 1928².
- 5) J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Stilpluralismus statt Einheitszwang. Zur Kritik der Stilepochen-Kunstgeschichte, in: Argo. Festschrift für Kurt Badt, Berlin 1961, S. 90.
– G. Brucher, Zum Problem des Stilpluralismus. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Methodik, Wien-Graz-Köln 1985.
- 6) Brucher (Anm. 3), S. 91 und Anm. 74.
- 7) W.E. Kubach, Architektur der Romanik (Weltgeschichte der Architektur), Stuttgart 1974, S. 290.
- 8) J. Haag, Islamische Architektur (Weltgeschichte der Architektur, hg. von P.L. Nervi), Stuttgart 1976, S. 84 u. 90.
- 9) Brucher (Anm. 3), S. 129 ff. – J. Moretti und R. Stopani, Romanische Toskana, Würzburg 1983, S. 41 ff.
- 10) G. Dehio und V. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1982, S. 233.
- 11) S. Guyer, Der Dom von Pisa und das Rätsel seiner Entstehung, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, N.F. IX, München 1932, S. 360 ff.
- 12) H. Thümmler, Die Baukunst des 11. Jahrhunderts in Italien, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 3, Wien 1939, S. 187.
- 13) M. Salmi, Romanische Kirchen in der Toskana, Nürnberg 1961, S. 15.
- 14) J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, Bd. I, Wien 1918.
- 15) H.G. Franz, Das Medaillon als architektonisches Schmuckmotiv in der italienischen Romanik. Zum Problem des islamischen Einflusses auf die abendländische Baukunst, in: Forschungen und Fortschritte 31, Berlin 1957, S. 118 ff.
- 16) Guyer (Anm. 11), S. 370.
- 17) Thümmler (Anm. 12), S. 188.
- 18) Salmi (Anm. 13), S. 39.

- 19) Strzygowski (Anm. 14), S. 74, 76 u. 95 – B. Brentjes, Drei Jahrtausende Armenien, Wien-München 1974, S. 106.
- 20) W. Krönig, Hallenkirchen in Mittelitalien, in: Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Biblioteca Hertziana 2, Leipzig 1938, S. 28.
- 21) Brucher (Anm. 3), S. 113 ff.
- 22) E. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, Paris 1904, S. 581 f.
- 23) C.A. Willemsen und S. Odendahl, Kalabrien. Schicksal einer Landsbrücke, Köln 1966, S. 83.
- 24) Ebda., S. 172.
- 25) Ebda., S. 154.
- 26) C.A. Willemsen, Apulien. Land der Normannen, Land der Staufer, Köln 1966², S. 29 ff.
- 27) R. Krautheimer, San Nicola in Bari und die apulische Architektur des 12. Jahrhunderts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte IX (XXIII), Baden b. Wien 1934, S. 36.
- 28) Franz (Anm. 15), S. 20.
- 29) M. d'Onofrio und V. Pace, La Campania (Italia romanica 4), Mailand 1981, S. 42.
- 30) H. Decker, Italia Romanica. Die hohe Kunst der romanischen Epoche in Italien, Wien-München 1958, S. 31. – Brucher (Anm. 3), S. 320.
- 31) G. di Stefano, Monumenti della Sicilia, Palermo o.J., S. 3 ff. – H.M. Schwarz, Die Baukunst Kalabriens und Siziliens im Zeitalter der Normannen. 1. Teil: Die lateinischen Kirchengründungen des 11. Jahrhunderts und der Dom in Cefalià, in: Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte 6, Wien 1942/1944, S. 43-47.
- 32) Di Stefano (Anm. 31), S. 11.
- 33) A.F. von Schack, Poesie und Kunst der Araber, Bd. II, Berlin 1865, S. 253.
- 34) Schwarz (Anm. 31), S. 95 ff.

**Objektliste zur Ringvorlesung „Zur Baukunst des 11. und 12. Jahrhunderts in Italien –
zwischen Orient und Okzident“**

Como, S. Abbondio, innen	Como, S. Abbondio, außen
Venedig, S. Marco, innen	Venedig, S. Marco, Grundriss
Palermo, Capella Palatina	-----
Casale Monferrato, Kathedrale	Cordoba, Große Moschee
Jerusalem, Grabeskirche	Brescia, Duomo Vecchio
Bologna, S. Sepalcro	-----
Kalat Seman, Grundriss	Pisa, Dom, Grundriss
Ephesos, Johanneskirche I	-----
Thessaloniki, Hagios Demetrios	Pisa, Dom, innen
Zvartnots (Armenien), Rekonstruktion	Pisa, Dom, außen
Ani, Kathedrale (Armenien)	-----
Ktesiphon, Sasaniden-Palast	-----
Pisa, Dom, Außendetail	Kairo, Sultan Al-Hakim-Moschee
Manfredonio, S. Maria di Sponte	-----
Thessaloniki, H. Demetrios, Mittelschiff-Detail	Pisa, Dom, Außendetail
Kalat Seman, Apsis	Pisa, Dom, Querhausfassade
Troia, Kathedrale, Apsis	Troia, Kath., Westfassade
S. Vittore delle Chiuse, außen	4 Grundrisse
Germigny-des-Prés, Grundriss	-----
Etschmiadsin, Kathedrale, Grundriss	-----
S. Vittore delle Chiuse, innen	-----
Ótranto, S. Pietro, Grundriss	Ótranto, S. Pietro, innen
Hosios Lukas, Theotokos-Kirche	-----
Fisandon Kilise (Kilikien), innen	-----
Episcopi, Panhagia (Eurytanien)	Ótranto, S. Pietro, außen
Stilo, La Cattolica, außen	Stilo, La Cattolica, innen
Rossano, S. Marco, außen	Rossano, S. Marco, Grundriss
Canosa, Bohemand-Mausoleum	-----
Molfetta, Dom, innen	Molfetta, Dom außen
Valenzano, innen	FAsano, Seppanibale, Grundriss
Bari, S. Nicola, Querhaus	Bari, S. Nicola, Längsseite
Ereruk, Basilica	-----
Trani, Kathedrale, außen	-----
Damaskus, Große Moschee	Salerno, Dom, Hof
Caserta Vecchia, Vierungsturm	-----
Scifi, S.S. Pietro e Paolo, außen	Toledo, Bab-Mardum-Moschee
Monreale, Dom Apsiden	Monreale, Dom, Apsiden

Palermo, La Martorana	Palermo, La Martorana
Kairo, Moschee Al Azhar	Palermo, S. Catalo
Toledo, Bab-al-Mardum-Moschee	Paolermo, S. Giovanni degli Eremiti