

## PROLOG

### *Fragestellungen*

Antworten zu finden auf die Frage, ob die Kunst des Mittelalters Sprache sei, hängt von der Wechselseitigkeit und Proteushaftigkeit der Methode ab, mit der wir die Kunstwerke einbetten in ein historisches, soziales und theologisch bestelltes Umfeld. Denn Sprache definiert sich zunächst unabhängig von Kunst als so vielgestaltig wie der Sprechende selbst. Sie erreichte in einer Zeit, die wir mit dem Ende der sogenannten Romanik im 12. Jahrhundert gleichsetzen, Authentizität durch das Gleichmaß dessen, was sie formal aussagte und inhaltlich meinte. Sie vereinte in einem Moment und in einem Wort *significans* und *significatum*, die Sache und ihr von außen beigemessenes Zeichen. Der Zerfall des lateinischen Idioms als Umgangssprache hatte die Spaltung dieser Einheit zur Folge. Doch trug die Spaltung bereits den Keim für die Entstehung der romanischen Sprachfamilien in sich.

Wie sich der Sprechende im 12. Jahrhundert eine eigene Realität verschaffte durch die Modi seiner Sprache, so verhielt sich der Betrachter gegenüber den „neuen“ Kunstformen, mit denen er nun konfrontiert wurde, und die den Gusto öffentlicher Propaganda ebenso wie den der privaten Andacht besaßen. Die Wege der Annäherung gegenüber dem Kunstwerk waren im 12. Jahrhundert verschlungen, das „Sich-Gehör-Verschaffen“ erfolgte auf merkwürdigen Umwegen und war immer zweifacher Natur: Einerseits sollte das Wandgemälde, das Spolienkapitell oder der ganze Sakralbau dem gerade „zu Wort gekommenen“ Betrachter Eindrücke vermitteln, sich ihm und seinen Nachkommen als verfügbare Formel einprägen und je nach Bedarf Aufmerksamkeit erregen im Zeremoniell des stetig rotierenden liturgischen Jahrs. Andererseits erhielt der Betrachter eine neue Verantwortlichkeit zugeordnet, die ihn nicht nur gegenüber dem Kultbild und Kultraum zur Aufmerksamkeit verpflichtete, sondern ihn auch aufforderte, das Bild zum Sprechen zu bringen, ihm eine Syntax einzulesen, die darauf abzielte, sich Farben und Formen in der Bildfläche wie im Raum spontan und – wenigstens auf einer vordergründigen Verständnisebene – ohne akademische Vorbildung verständlich zu machen. Das funktionierte nur innerhalb eines Bildzusammenhangs oder Zeichensystems, das über eine Grunddisposition verfügte, die auf der einen Seite so allgemein und simpel gestrickt war, dass sie der Intuition des Betrachters genügend Raum ließ, auf der anderen Seite aber in der Lage war, die verschiedenen Modi des Sehens rigoros auf ein einziges Ziel zu konditionieren. Das aber hieß *persuasio*. Hatte die alte Bild- und Bildungssprache auf Wiedererkennen ähnlicher, ganzheitlicher Muster und Exempla gesetzt, so suchte die neue Bildsprache nach individuell verfügbaren und fakultativ einsetzbaren Kombinationen einzelner Typen und Modi. Dinge und Zeichen hatten sich voneinander entfernt, *res* und *signa* wurden zu getrennten Kategorien und damit beliebig verfügbar. Jedermann wusste nun, wovon er sprach, und sah, was er sehen sollte.

Wer aber war im 12. Jahrhundert *der* Betrachter? Und wer war der Adressat der *persuasio*? Was waren die historischen Gründe, worin lagen die theologischen und politischen Vor-

aussetzungen, und welchen gesellschaftlichen Zweck erfüllte ein *linguaggio nuovo*? In welchem liturgischen Zusammenhang stand diese neue Bildsprache? Welche Funktionen evozierte sie und durch welche Funktionen wurde sie erst möglich? Schließlich: Erreichte sie ihren Adressaten? Wurde sie überhaupt verstanden?

Eine Quelle des späten 12. Jahrhunderts, die die historische Konstellation des kulturellen Umbruchs dieser Zeit illustriert, stellt die Bilderchronik des Petrus de Ebulo dar. Auf der dritten Versoseite des 1195 verfassten Panegyrikos auf den Staufer Heinrich VI. und seine neue Gattin Konstanze von Sizilien schildert Petrus nicht ohne Triumph die Stimmung im Volk nach dem Tod des Normannenkönigs Wilhelm II. Das einleitende Motto unserer Arbeit ist diesem Blatt der Handschrift entnommen. Das Zitat bezeichnet eine grundlegende Schnittstelle im Text zwischen der Schilderung des Anlasses „Obitus Wilelmi secundi formosi regis Sicilie“ und der daraus hergeleiteten „Lamentatio et luctus Panormi“. Der Verfasser des 12. Jahrhunderts führt beispielhaft vor, wie er seine Chronik mit dem Ziel der Geschichtsbeugung zu instrumentalisieren versucht. Das geschieht mit rhetorischen Mitteln: „*Bisher ist die Stadt glücklich gewesen, reich an Volk dreier Sprachen, / jetzt bricht ihr das Herz, ihre Brust ängstigt sich, es sinkt ihr der Mut*“.<sup>1</sup> Der Grundton des Lieds wechselt an dieser Stelle höchst kunstvoll und wird durch den des Pamphlets ersetzt. Die Textillustrationen belegen, dass es sich bei dem „Carmen de rebus Siculis“ um ein Manifest der Kunst der *persuasio* handelte, die am sizilischen Hof einer neuen Bildsprache dienstbar und dem König verfügbar gemacht wurde. Ironischerweise war es die von Petrus de Ebulo besungene und in der Kunstgeschichte zum Erklärungsmuster einer sich jeder Kategorisierung widersetzenden Mischkultur in Sizilien, die nicht nur eine neue Rhetorik ermöglichte, sondern die auch einer neuen Kodifizierung der Bildsprache, die sich aus der autokratisch verordneten *ars* entwickelte, am Ende verständnislos gegenüberstand. Die Kultur der Dreisprachigkeit verengte sich zu einer Sprachlosigkeit, die die Einheit von *significans* und *significatum* der Bilder zersetzte und sie analog zum politischen Niedergang des normannischen Königreichs mit in ihr Grab nahm.

Eine der vornehmsten Äußerungen der Bildenden Künste am Schnittpunkt kultureller und politischer Verschmelzungen und zugleich eine in ihren Dimensionen einzigartige Bauaufgabe der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stellte der Dom von Monreale dar. Er gibt Anlass, den oben entworfenen Fragenkatalog weiter aufzuschlagen. Allerdings erfordert dieses Vorgehen eine Methode, die so vielspurig ist wie die ästhetischen Spuren, die in dem Bauwerk selbst Gestalt angenommen und ihm in seiner Kunst-Geschichte ein Gesicht verliehen haben. Der Dom von Monreale ist aus der Retrospektive des Historikers gesehen ein Monument, das durch seine innere und äußere Harmonie, durch sein alles überstrahlendes *decorum* besticht, dessen äußerliche Einheitlichkeit offenkundig ist und deshalb niemals Gegenstand divergierender Lehrmeinungen war; der vereinzelt erscheint in bezug auf den Umfang seines Bildprogramms, und der künstlerisch ohne Nachfolge blieb. Demnach müssten wir es nach dem obigen Motto Benjamins eigentlich bei einer reinen Fragestellung

1 „*Hactenus urbs felix, populo dotata trilingui, / Corde ruit, fluitat pectore, mente cadit*“. (Fol. 97 v). Th. Kölzer und M. Stähli (Hg.), Petrus de Ebulo. Liber ad Honorem Augusti sive De rebus Siculis, 44–45. Z. 56–57.

bewenden lassen. Was fangen wir sonst mit dieser Waagschale an, voll des *Gewesenen*, des seit langem Gewussten?

Tatsächlich ist der Dom von Monreale mit der Erkenntnis der Gegenwart belastet, die in ihm das Symbol für ästhetische Normierung vor einem historisch konformen Hintergrund sah. Monreale wurde zur Kunstform, zum hybriden Gebilde eines exotischen Stilpluralismus. An seinen Mauern waren höchst dekorativ „Bilder“ appliziert, „Armenbibeln“, vom Papst sanktioniert und vom Volk verehrt. Diese Bilder gerieten in den Waagschalen der Kunstgeschichte zum Ausdruck der Vanitas spätféudalistischer Mächte; ein notwendiger Manierismus im Gefüge lateinischer und byzantinischer Machtpolitik. Dabei verselbständigten sich die Bilder zu autonomen Kunstobjekten, und gerieten zum Zankapfel der akademischen Disziplinen der Neuzeit. Sie wurden von den Apologeten der lateinischen Kunstgeschichte aufmerksam, aber entschieden übergangen, um sie – von einigen Byzantinisten diszipliniert – verschämt abzutreten und Stück für Stück in die dädalischen Stollen stilgeschichtlicher Beweisführung verschwinden zu sehen.

Dort ruhen sie bis heute und warten darauf, in das 12. Jahrhundert „zurückgeholt“ zu werden. Der scheinbaren Aporie dieses Vorhabens stehen die zahlreichen Quellen entgegen, zeitgenössische Dokumente zur Gründungs- und Baugeschichte des Doms, die sich bei genauer Untersuchung zu einem aussagekräftigen Bild verdichten. Bei aller Quellenkritik und der Suche nach Authentizität müssen die Dokumente ernst genommen werden. Sie sollen methodisch gegeneinander- und übereinandergesetzt, zuletzt verkettet und in Kontrast zum gängigen entwicklungsgeschichtlichen Ansatz gebracht werden. Darüberhinaus muss die historische Quelle auch in ihren poetologischen Implikationen ernst genommen werden. Das trifft insbesondere auf die normannischen Chroniken zu, die abhängig vom persönlichen Duktus des Autors einen grundsätzlichen Anspruch auf objektive Wahrheit beanspruchen.<sup>2</sup> Sie galten – sofern sie in der Nähe des Hofes entstanden sind und dort öffentlich vorgetragen wurden – als einzigartige künstlerische Erzeugnisse, die für die höfische Kunsttheorie nicht ohne Folgen bleiben konnten. Das soll durch einen Exkurs zu den Schriften des Hugo Falcandus gezeigt werden.

### *Grundlegungen*

Unter Vernachlässigung des quellengeschichtlichen Befundes verleitete der materielle und technische Bestand der über Wände, Bogenlaibungen und Kuppelkalotten ausgebreiteten Mosaikinkrustationen die Forschung dazu, Monreale in die Reihe mittelbyzantinischer Monumente einzureihen.<sup>3</sup> Dennoch ergaben sich Abweichungen von kompositorischen, stilistischen und ikonographischen *pattern*, die sich nicht auf byzantinische Vorbilder zurückführen ließen. Das bereitete der Forschung Schwierigkeiten, und es setzte immer dann

2 O. Capitani, *Specific Motivations and Continuing Themes in the Norman Chronicles of Southern Italy: Eleventh and Twelfth Centuries*, 5–6.

3 „*The focal points [of the most direct impact of Middle Byzantine art] were Sicily under the Normans and the city republic of Venice, and mosaic was the principal medium in which this aspiration found its fulfillment in pictorial form.*“ Aus: K. Weitzmann, *Various aspects of byzantine influence on the latin countries from the sixth to the twelfth century*, 20.

eine *tour de force* ein, wenn sie versuchte, eine einseitige Entwicklungsgeschichte zu rechtfertigen, die Konstantinopel als das Epizentrum stilistischer Innovationen feierte. Der Lösungsschlüssel lag in dem seither in Erz gegossenen Satz: „*the West received from Byzantium vital help in finding itself.*“<sup>4</sup>

Die vorliegende Untersuchung soll im umgekehrten Sinne Anstoß geben, die herrschende Lehrmeinung zu überdenken. Denn ein solcher Ansatz impliziert nicht nur eine Abwertung der Künstler und Auftraggeber dezentralisierter Regionen, sondern sie maßt sich auch an, die Innovationen – die oft neue Konstellationen oder Nobilitierungen verschütteter Erkenntnisse und Entwicklungen sind – in eine Richtung festzuschreiben. Dagegen stehen die verzweifelt wirkenden Versuche, Rom und den Westen in den Diskurs einzubringen – für Monreale wurde sogar mehrmals Cluny bemüht. Sie sind Ausdruck des verhärteten „West-Ost-Dialogs“ der kunstgeschichtlichen Disziplinen. Dringend erforderlich scheint deshalb ein neuer Ansatz; dazu flankierend die Erkenntnis, dass die Kunst des 12. Jahrhunderts in Sizilien (mit Einschränkung auch die in Kampanien und Apulien) sich aus den eigenen Ressourcen nährte und von der imperialen Kunst der Komnenen nicht mehr Impulse erhielt als es in umgekehrter Richtung geschah.<sup>5</sup> Diese Erkenntnis wird vor allem durch die Ansätze bestätigt, die für die Byzantinische Kunstgeschichte Anthony Cutler und Henry Maguire erarbeiteten.<sup>6</sup> Cutlers Begriff der „*reality of variation*“ trifft den alten Ansatz im Mark, der davon ausgeht, dass die verschiedenartigen *pattern* der vorikonoklastischen Periode mit den Zentren Alexandria, Antiochien, Ravenna, Thessaloniki und Konstantinopel durch das enge Korsett normierter Formen und Inhalte ersetzt wurden, die seit dem 8. Jahrhundert die Hofkanzlei der Hauptstadt bis zum 12. Jahrhundert vorschrieb. „*Reality of variation*“ meinte in Sizilien und in vollendeter Form in Monreale Abweichungen von nachikonoklastischen *pattern*, also die Erfindung neuer funktionsabhängiger Bedeutungs- und Darstellungsmuster. Sie resultierten aus der Erkenntnis, dass – abhängig von dem kulturellen Umfeld und dem Betrachter – eine Sache, ein *significans*, in unterschiedlichem Kontext *verschiedene* Bedeutungen erhalten und gleichzeitig verschiedene *signifiantia* in unterschiedlichem Kontext *dieselbe* Bedeutung besitzen konnten.

Die Impulse für die Entstehung neuer *pattern* in der westlichen Kultur resultierten nicht zuletzt aus der durch augustinische Schriften geprägten lateinischen Theologie (*doctrina sacra*). Dazu kam eine spezifische Entwicklung der frühmittelalterlichen enzyklopädischen *Artes*-Lehre hin zu einer dialektisch geprägten „neuen Logik“, die das 12. Jahrhundert als „*Fundamentalordnung des Geistes*“ beherrschte und einen neuen Begriff von den wissenschaftlichen Disziplinen begründete.<sup>7</sup> Die höchst fruchtbare Verbindung von Theologie, Dialektik und Rhetorik erlebte im kulturellen und politischen Klima Süditaliens und Siziliens eine eigenartige Blütezeit, die analog zur aufkeimenden akademischen Gelehrsamkeit des Nor-

4 E. Kitzinger, *The byzantine contribution to western art of the twelfth and thirteenth centuries*, 47.

5 Diese Umkehrung wurde in der Linguistik nachgewiesen. Siehe dazu: H. and R. Kahane, *The Western Impact on Byzantium*, 128, 150–152.

6 A. Cutler, *Under the sign of the Deesis: On the question of representativeness in medieval art and literature*, in: *DOP* 41 (1987) 145–154; H. Maguire, *Rhetoric, Nature and Magic in Byzantine Art*. Aldershot und Brookfield/Vermont 1998

7 E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 52.

dens auch als Frühscholastik bezeichnet werden kann.<sup>8</sup> Als dritter Faktor bildete sich unter der Herrschaft der Normannenkönige eine rege Übersetzertätigkeit heraus, bei der – zum Teil verlorene – griechische und in das Syrische zwischenübersetzte Handschriften aus dem Arabischen in das Lateinische übertragen und kommentiert wurden.<sup>9</sup> Es handelte sich vor allem um philosophische Schriften des Aristoteles wie die Bücher III–VI des „Organon“, die ein neues Verhältnis zur eigenen Sprache bedingten und neue Denkkategorien vorstellten.

Es lassen sich die neuen *pattern*, die im Westen im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts virulent werden, in einer dreifachen Wurzel begreifen: 1. die neue Stillehre der *ars dictaminis* und der verwandten *ars poetriae*, 2. die theologisch befrachtete Artes-Lehre der Kathedralschulen und 3. die byzantinische Rhetorik der Enkomia und Kaiserakklamationen. In Byzanz spielten die kompositionstechnischen Übungstexte der sogenannten Progymnasmata, darüberhinaus die im Osten bis ins 13. Jahrhundert kommentierten Handbücher des Hermogenes von Tarsus (um 150 n. Chr.) und die Schriften der griechischen Kirchenväter eine ähnliche Rolle wie die ciceronianischen und augustinischen Traktate im Westen. Jedoch führte die theoretische Aufarbeitung der antiken und frühchristlichen Rhetorik im Westen ungleich weiter als im Osten, wo die alte sophistische Tradition und ihre klassischen Modelle nicht zuletzt wegen der stärkeren politischen Kontinuität dominant blieben. Das ließ im 12. Jahrhundert in Byzanz wenig Raum für theologische Sonderwege und noch weniger für kirchenpolitische Innovationen.

Mit derselben Effizienz, in der ein verändertes Zeichensystem eine neue dialektische Bildsprache schuf, die im zweiten Viertel des 12. Jahrhunderts in Sizilien tragfähig wurde und gemeinsam mit historischen und politischen Faktoren eine *constitutio linguarum* begründete, entwickelte sich analog ein neuer Wissenschaftsbegriff, der sich in der enzyklopädischen Aufspaltung der wissenschaftlichen Disziplinen der *artes* manifestierte. Das führte unter dem Einfluss fröhscholastischer Schriften des Nordens seit etwa 1160 zu einer *confusio linguarum*. Die Zeichen an den Wänden von Monreale verselbständigten sich und wurden zum Medium ihrer selbst.

### Gliederung

Die Untersuchung gliedert sich entsprechend der thematischen Demarkationslinie zwischen Eingrenzung, Bestandsaufnahme und Folgerungen in drei Abschnitte. Der *erste* Abschnitt versucht nach der einleitenden Umschreibung des Themas und der allgemeinen Problemstellung die Grundfesten der normannischen Traditionen zu benennen und zu beschreiben, die sich im Dom von Monreale manifestieren. Dabei ist zunächst die bisherige kritische Auseinandersetzung der Kunstgeschichte mit dem Bauwerk von Interesse.

Das erste Kapitel behandelt deshalb die Rezeptionsgeschichte des Doms in Monreale und seiner Ausstattung vom frühen 14. bis zum späten 20. Jahrhundert. Dabei wird der divergierende Umgang mit den Quellen deutlich, die jeweils dem eigenen kirchenpolitischen

8 P. O. Kristeller, Studien zur Geschichte der Rhetorik, 30.

9 R. Würsch, Avicennas Bearbeitungen der aristotelischen Rhetorik: ein Beitrag zum Fortleben antiken Bildungsgutes in der islamischen Welt, 5–6.

oder wissenschaftlichen Anliegen dienstbar gemacht wurden. Von besonderem Interesse ist die reusenartige Verengung der Methodik, mit der in der jüngeren Kunstgeschichte das Ausstattungsprogramm Monreales abgehandelt wurde. Die so wichtige Frage nach den Funktionen des Baus und seiner skulpturalen und musivischen Ausstattung blieb regelmäßig in dem feinmaschigen Netzwerk stilanalytischer Argumentation hängen. Die Konzentration der jüngeren Forschung auf die Phänomenologie der Form in den einzelnen „Bildern“, die Abkoppelung des Bildprogramms von seinen Funktionen im Ingesamt des Kirchenraums und die damit verbundene Negation maßgeblicher historischer, geistesgeschichtlicher und liturgischer Dimensionen geht auf einen obsoleten Positivismus in der Kunstgeschichtsschreibung des ausgehenden 19. Jahrhunderts zurück.

Das zweite Kapitel des ersten Abschnitts versucht die Frage nach dem historischen Fundament zu stellen, auf dem das Programm für den Bau und die Ausstattung entstand. Geschichte soll vor dem Hintergrund der Dokumente transparent werden, die uns in den normannischen Urkunden, Siegeln und Münzen des 12. Jahrhunderts überliefert sind. Dabei werden wir das bekannte Regelwerk der diachronen Geschichtsbetrachtung durch die Makrolinse der sprachlichen Repräsentation neu betrachten, um zu der Fragestellung zu gelangen, welches herrscherliche Selbstverständnis sich das normannische Königtum innerhalb von knapp 60 Jahren angeignete. Die Frage wird sich unter verschiedenen Blickwinkeln wie ein roter Faden durch die Untersuchung ziehen: Wodurch kam das Selbstverständnis des normannischen Königs zustande, der seinen Titel aus Rom erhielt, von der Herkunft normannisch war und ein fremdes Territorium regierte, das zu 80 Prozent von Arabern und zu 20 Prozent von Byzantinern, Lateinern, Langobarden und Franken bewohnt wurde? In den Assisen von Ariano legte König Roger II. dar, dass nichts Gott angemessener sei, als ihm genau das entgegenzubringen, das er selbst ist: Barmherzigkeit und Gerechtigkeit. Das waren die höchsten Ideale des Herrschers Roger. Welches Ideal, ja, welche Ideologie brachte sein Enkel Wilhelm II. in die Staats-, Kirchen- und Kunstpolitik ein? Mit dieser Frage wird zum ersten Mal der königliche Auftraggeber maßgeblich in den Mittelpunkt der Erörterung treten. Seine Vita soll unter dem Gesichtspunkt der neuen Bauaufgabe untersucht werden. Von eminenter Bedeutung ist dabei einerseits die Betrachtung der inneren Zustände am Hof, insbesondere die Beziehungen zu Wilhelm I.; andererseits stellen auch die äußeren, kirchen- und reichspolitischen Ereignisse die Koordinaten des pragmatischen und ideologischen Rahmens des neuen königlichen Auftraggebers dar.

Der *zweite* Abschnitt der Arbeit untersucht den Bestand des architektonischen Baus und seiner Ausstattung. Dabei werden verschiedene an bestimmte Orte des Kirchenraums gebundene liturgische Gerätschaften, Bauornamente und Mosaiken beschrieben, je für sich nach Technik, Ikonographie, Stil, Komposition und Kolorit. Der monographische Ansatz erlaubt die schrittweise Aufarbeitung des Materials, um ihn für die theoretische Argumentation des letzten Abschnitts der Untersuchung verfügbar zu machen. Eine Bestandsaufnahme gilt auch den im Kirchenraum verstreuten Skulpturen, die als Freiskulptur entweder ihrem ursprünglichen Ort entrissen wurden oder als Bauskulptur diesem dienstbar blieben und einem besonderen baulichen und liturgischen Zusammenhang untergeordnet sind. Die Berücksichtigung der funktionalen Qualitäten der mobilen Ausstattung bedingt ihre zum Teil neue Ortsbestimmung im liturgischen Raum.

Es wird deutlich werden, dass zwar eine Einheitlichkeit in der Ausführung vorliegt, jedoch nicht in der Planung. Ikonographisch lassen sich Wiederholungen und verschiedene Gewichtungen in der figuralen Anordnung der einzelnen Zyklen erkennen. Durch den bauarchäologischen Befund und durch die Quellen, die die Gründungs- und Baugeschichte konterkarieren, wird sich eine Datierung ergeben, die von der bisherigen insofern abweicht, als sich Beginn und Vollendung des Baus samt seiner Ausstattung acht Jahre früher, als bisher angenommen, ereigneten. Eine sekundäre Folge dieser Frühdatierung ist, dass der Dom von Monreale, der bisher als Epigone konstantinopolitanischer Prototypen galt, für die Byzantinistik in Zukunft von umgekehrtem Interesse sein wird. Jedenfalls wird die traditionelle Lehrmeinung in der alten Form nicht mehr haltbar sein.

Der *dritte* Abschnitt der Arbeit untersucht die bildimmanenten und die von außen beigemessenen Funktionen des Baus. Dazu wird im ersten Kapitel die Geschichte der lateinischen und griechischen Rhetorik unter Maßgabe der jüngsten Forschungsergebnisse aufgerollt und auf Konstanten untersucht, die für die geistesgeschichtliche Entwicklung im 12. Jahrhundert virulent werden konnten. Mit der Einführung der rhetorischen Stil- und Figurenlehre in die Methodendiskussion wird der Stilanalyse eine Alternative und ein Korrektiv zur Seite gestellt. Wolfgang Kemp konnte in seiner Analyse der Glasfenster in Chartres und Bourges nachweisen, dass monumentale Malereizyklen des 12. Jahrhunderts niemals identische Erzählstrategien einschlagen.<sup>10</sup> Die Erzählstrukturen mittelalterlicher Glasfenster sind teilweise von der Flächengeometrie ihrer Rahmensysteme abhängig. Das wird uns in den Mosaiken von Monreale nur sekundär beschäftigen, ebenso wie die vergleichende Chronologie zu anderen Werken der europäischen Monumentalmalerei. Denn – wie Kemp mit Recht betont – Erzähltechniken können zu Fragen der Datierung und Periodisierung nur wenig beitragen. In Monreale interessieren uns die Formen *gebundenen Erzählens*. Intertextuelle Beziehungen kommen besonders in der Beobachtung von Zäsuren, Richtungsänderungen und Parallelismen zum Tragen. Deutlich wird, wie abschnittsweise die Zeilenstruktur und die Wahl der Szenen einander zuarbeiten. Aber auch innerhalb der einzelnen Szenen nehmen Form- und Farbfiguren nicht nur Einfluss auf Erzählinhalte, sondern auch auf das Tempo des erzählerischen Ablaufs. Neben dem Gesetz der Zeile lässt sich in Monreale das Strukturmoment der vertikalen Achse herausarbeiten, das teilweise in typologischer Lesart die achsial übereinander angeordneten Bilder als verkürzten *cursus* sichtbar macht. Grundlegend sind die Begriffe Franz Wickhoffs, aus denen wir eine Palette aller Erzählvarianten entwickeln wollen. In bezug auf die Wiener Genesis hatte Wickhoff einen *distinguierenden* und *kontinuierenden* Stil unterschieden und damit ein Darstellungsprinzip angesprochen, in dem die ausgezeichneten Szenen im ersten Fall als Staccato nebeneinandergefügt, und im zweiten Fall als fortlaufende Sequenzen in Reihe gesetzt waren. Geistesgeschichtliche und theologische Aspekte, die in dieser Zeit virulent waren, werden als Korrektive für einen Deutungsversuch herangezogen. Von besonderer Bedeutung erscheint dabei der Aspekt des politischen Selbstverständnisses des Auftraggebers, das sich, theologisch fundiert, während der Jahre der Bauausführung dramatisch wandelte und zu einer veränderten Ikonographie und künstlerischen Sprache des Herrscherbildes führte.

---

10 W. Kemp, *Sermo corporeus*. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster, 34–38.

*Terminologie*

Der Begriff „normannisch“ wurde im 19. Jahrhundert wiederentdeckt und als Stilbegriff in die Kunstgeschichte eingeführt. Der aus der Normandie stammende Antiquar Charles de Gerville forderte 1818 mit Verweis auf verwandte Bogen- und Wölbungsformen eine einheitliche Terminologie für Bauten in Sachsen und der Normandie. Er erfand den Begriff „roman“ und setzte den Beginn der romanischen Kunstäußerungen in Analogie zur Entstehung der romanischen Sprachen.<sup>11</sup> Beide „Sprachfamilien“ markierten für ihn eine Epoche des Verfalls: die Beugung der spätrömisch-antiken Bauformensprache auf der einen wie die Zersplitterung der mittellateinischen Grammatik auf der anderen Seite. Durch die Gleichung „Kunst verhält sich zur Sprache wie die Sprache zur Kunst“ wurde die Sonderform des normannischen Stils dem Epochenbegriff der Romanik untergeordnet.

Der Blick auf die Diskussion, die im frühen 19. Jahrhundert durch die Italienreisenden des europäischen Bildungsbürgertums angeregt und in den Jahren um 1848 zunehmend nationalpolitisch befrachtet wurde, zeigt deutlich, dass die Kunst des 12. Jahrhunderts in Sizilien und Unteritalien mit Stilbegriffen wie „normannisch“, „romanisch“, „vorgotisch“, „byzantinisch“ oder „in der Art des Rundbogenstils“ kategoriell nicht zu fassen war. In Sizilien wurde im Verlauf der italienischen Einigungsbewegung, des Risorgimento, ein Bild des Mittelalters erfunden, das dem Land eine Größe und Eigenständigkeit attestierte, die es seit der griechischen Antike nicht mehr besessen hatte. Ein Symptom oder geradezu Symbol dieser Suche nach nationaler Identität war die Diskussion über die Herkunft des Spitzbogens, auf sizilianisch „arco aguzzo“. Der normannische Spitzbogen wurde von französischen, deutschen, englischen und sizilianischen Architekturhistorikern<sup>12</sup> in eine stete Entwicklungslinie ihres eigenen nationalen Kunstschaffens gestellt, ohne Ansehen der archäologischen Befunde und der historischen Situation, die sich im Laufe von hundertdreißig Jahren normannischer Herrschaft auf sizilianischem Boden – und nur hier – in einem einmaligen Mikroklima ethnischer und sprachlicher Überlagerungen hatte entwickeln können. Das führte in der Terminologie des 19. Jahrhunderts zur völligen Konfusion der Begriffe und gipfelte in Verballhornungen wie „arabo-siculo“, „arabo-normanno“ oder „arabo-bizantino“.<sup>13</sup>

*Methode*

Julius von Schlosser bezeichnete die positivistische Ästhetik rückblickend als „mit Flickern und Lappen kunsthistorischer Belesenheit – viel weniger Anschauung – reichlich genug behangen“.<sup>14</sup> Der vorgebliche Purismus dieser Ästhetik, die in die wissenschaftliche Methodengeschichte eingegangen ist, war aber nur die retrospektive Antwort auf die Rezeptions

11 W. R. Dynes, Art, Language, and Romanesque. In: *Gesta* 28, 1, 1989, 3–10.

12 F. Tomaselli, *Il ritorno dei Normanni. Protagonisti ed interpreti del restauro dei monumenti a Palermo nella seconda metà dell'Ottocento*, Roma 1994, 26–28.

13 *Ib.*, 39.

14 J. v. Schlosser, „Stilgeschichte“ und „Sprachgeschichte“ der bildenden Kunst. Ein Rückblick, München 1935, 5.



geschichte des frühen 19. Jahrhunderts. Im Zuge eigener ideenkritischer Entwicklungen wurde ein „kulturdarwinistisches“

Evolutionsmodell entworfen, das den Ursprung prominenter Kunstformen stets im Nährboden eines noch älteren, „stärkeren“ Kunstbegriffs wiederzufinden glaubte. Das betraf besonders ein geschichtlich und nationalpolitisch so symbolträchtiges Monument wie den Dom von Monreale, dessen Stilpluralismus als gegebene Tatsache von irgendwoher abgeleitet werden musste.

Die Etappen der langen Rezeptionsgeschichte sizilisch-normannischer Kunst zeichnen sich durch den gemeinsamen Nenner aus, die Phänomene auf eine stete Entwicklungslinie festzuschreiben, die keine Geschichte von Berührungen oder Überlagerungen entwirft, sondern das Muster von Vereinnahmung und Identifikationsverlust des jeweils schwächeren Bindeglieds. Von den Früchten wie von den Hülsen der Idee dieses „Kultur-Darwinismus“ zehren heute noch Standardwerke über den Dom von Monreale und die sizilisch-normannische Kunst, hundertfünfzig Jahre nach den ersten – dem Geist der Aufklärung und der Restauration entsprechend politisch bewegten – Monographien des frühen 19. Jahrhunderts.

Bezeichnend für diese Haltung ist der Anspruch moderner Standardwerke, keine monographisch reine Abhandlung mehr zu entwickeln, in welcher der „einzelne“ Gegenstand, explizite der Dom von Monreale, aus der Geschichte seiner verschiedenen Funktionen und Erscheinungsformen heraus als ein besonderes Ganzes abgehandelt wird. Vielmehr soll der Gegenstand in seiner jeweils kausalen Beziehung zu den einzelnen Gattungen Architektur, Mosaik und Skulptur untersucht und damit „gesplittet“ werden. Das aber ist das Ende der Aussagekraft des besonderen Ganzen. Darüberhinaus bestand seit Anfang des 19. Jahrhunderts in der europäischen Kunstgeschichtsschreibung eine Notwendigkeit, sogar für die byzantinische Herleitungstheorie westliche regionale oder gar eigene nationale Entwicklungslinien zu suchen. Die Kunstgeschichte orientierte sich dabei stets an den Aussagen der Historiographen, vernachlässigte aber häufig deren selbstauferlegten empirischen Umgang mit den Dokumenten und Quellenschriften des 12. Jahrhunderts, die früh in kritischen Editionen des 18. und 19. Jahrhunderts vorlagen. Zuletzt versuchte die vergleichende Stilanalyse die methodische Lücke zu schließen.

Der Forschungsstand zeigt, dass stilistische Entwicklungslinien allenfalls Hilfslinien darstellen, um methodisch Klarheit zu gewinnen, um Kategorien anzulegen und ein Instrumentarium für die Analyse bereitzustellen, das Ausschließlichkeit beanspruchend der historischen Wahrheit nur bedingt entspricht. Weitere Instrumentarien liegen seit langem bereit, Kunstgeschichte aus einer bestimmten historisch-kulturellen Konstellation heraus zu entwickeln. Doch der Einsatz dieser Instrumentarien erschütterte immer wieder die Basis westlichen, teleologischen Denkens und die Traditionen christlicher, fundamentaltheologischer Erkenntnis. Es nimmt deshalb kaum Wunder, dass lineare Entwicklungsmodelle ihr Recht behaupten, ein Recht, dessen Tradition von der lateinischen Patristik bis heute reicht.

Allerdings liegen Entwicklungslinien nicht immer offen und bereit, instrumentalisiert zu werden. Sie können für Jahre, Jahrzehnte oder Jahrhunderte verborgen liegen, bis eine neue innere Konstellation oder ein Anstoß durch äußere Faktoren sie zur Tagesaktualität des

Künstlers oder Auftraggebers zurückzwingen. Dann erst geht ein Stoß durch die Geschichte, dann erst geschieht Kunst.

Das 12. und das 18. Jahrhundert bieten zahlreiche Beispiele für die Ausbreitung, Überlappung, das Über-die-Ufer-Treten der Kunstgattungen. Unsere Methodendiskussion, die auch ein Spiegel der bis heute andauernden kunsthistorischen Auseinandersetzung ist, wäre ohne das eingangs zitierte Motto des wohl berühmtesten Sizilienreisenden nicht vollständig: Es nimmt Wunder, dass ein junger deutscher Künstler, der noch immun war gegen die Ismen nationalen Gedankenguts und linearer Ahnenreihen, wie sie spätestens seit 1848 in ganz Europa offen zutagetreten, gegen alle „*pallagonische Raserei*“ die „*Urpflanze*“ zu suchen vorgab.<sup>15</sup> Was Goethe wirklich in Sizilien suchte – das wird erst im Rückblick auf die „Italienische Reise“ von 1787 bis zur Veröffentlichung im Jahr 1816 und die zeitgleichen morphologischen Studien deutlich – war eine Antwort auf die Darlegungen Lavaters zur physiognomischen Gebärdensprache, einer nonverbalen Ur-Sprache, *der* mustergültigen adamitischen Sprache vor dem Sündenfall, sei sie nun göttlichen oder im Sinne Herders menschlichen Ursprungs. Die Sprache der Gestik und Mimik war die allen Zeiten und Völkern verständliche Sprache, die für Lavater auch nach dem jüngsten Gericht die einmütige Verständigung der Seligen garantierte.<sup>16</sup>

So gewann die Frage nach der apriorischen Mustergültigkeit analoger Strukturen und Ausdrucksformen in Natur, Kunst und Sprache im Laufe des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts auch in der Kunsttheorie eine neue Aktualität. Die Kunsttheorie bemächtigte sich der Sprache und die Sprachtheorie der Kunst. Die adamitische Ursprache aber fanden beide Theorien nicht. Deshalb sei es auch dem bescheidenen Ansinnen der vorliegenden Arbeit verziehen, wenn sie – statt den Baum der Erkenntnis seiner Früchte berauben zu wollen – ein Erklärungsmodell vorschlägt, das im Kreuzworträtsel mittelalterlicher Kunst kleine Kästchen auszufüllen versucht. Am Ende wird wie am Anfang eine Frage stehen: die Frage, ob die neuen Zeichensysteme des 21. Jahrhunderts nicht schon längst Natur, Kunst und Sprache ersetzt haben, während diese noch damit beschäftigt sind, sich jeweils mit den Mitteln der anderen zu verführen.

15 J. W. v. Goethe, Italienische Reise. In: Goethes Werke, Bd. XI: Autobiographische Schriften III. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. v. Erich Trunz, 243 und 266 (Palermo, 9. und 17. April 1787).

16 „*Diese unmittelbare Sprache ist physiognomisch, pantomimisch, musicalisch.*“ J. K. Lavater, Aussichten in die Ewigkeit, Brief 16. In: Ausgewählte Werke. Hg. v. E. Staehelin, Bd. 1. Zürich 1943, 182–186. Zitiert nach A. Borst, Der Turmbau von Babel, Bd. III/2, 1507.