

Bruno Klein

Die „Scuola di Piacenza“

An den Pfeilern und im Scheitel der Schildbögen der 1122 begonnen Kathedrale von Piacenza finden sich eine Reihe von Reliefs, die in der unteren, d. h. der Pfeilerzone, Handwerker, und in der oberen, d. h. der Arkadenzone, Heilige und Propheten zeigen (Abb. 1). Alle diese Reliefs verbindet eine deutliche Stilisierung in der Darstellung oder auch eine gewisse formale Reduktion gegenüber der älteren, von Modena herrührenden emilianischer Skulptur des frühen 12. Jahrhunderts. „Reduktion“ und „Stilisierung“ sind auch jene Begriffe, die bisher zur Klassifizierung dieser Werkgruppe dienten. Zu dieser werden außer den Piacentiner Reliefs noch einige Skulpturen gezählt, die sich außer an verschiedenen Piacentiner Kirchen in Castell'Arquato, Cadeo, Sagra di San Michele und Lodi befinden. Weitere Stücke besitzen das Frankfurter Liebieghaus sowie Museen in Boston und Berlin.¹

Trude Krautheimer-Hess, die in ihrer 1928 erschienen Dissertation erstmalig versuchte, diese Werke, soweit damals bekannt, zu ordnen, charakterisierte sie durch den Begriff des „Reduktionsstils“.² Knapp zwanzig Jahre später hielt René Jullian es für angemessener, die eigentümliche Ornamentalisierung bei einem Großteil dieser Skulpturen zu betonen, weshalb er sie als Werke einer anonymen Gruppe von „Maîtres stylistes“ ansprach.³ Geza de Francovich, der in seiner Arbeit über Benedetto Antelami Umfeld und Vorbilder dieses Bildhauers ausleuchtete, versuchte, sich schon bald nach Jullian solchen Stilcharakterisierungen zu entziehen, indem er die Reliefs als Werke der „Scuola di Piacenza“ bezeichnete.⁴ Damit prägte er den Begriff, der auch heute noch am meisten in der Literatur verwendet wird, wenn gleich Arturo Carlo Quintavalle einmal die rhetorische Frage stellte, ob es eine „Scuola di Piacenza“ überhaupt gegeben habe und sogleich verneinte.⁵

Alle drei Begriffe bleiben brauchbar, zumindest teilweise. Denn sie schließen einander nicht aus, sondern bezeichnen verschiedene Eigenschaften derselben Skulpturen. An der „Scuola di Piacenza“ möchte ich festhalten, weil ich der Meinung bin, daß sich der eigentümliche Stil dieser Gruppe in Piacenza ausgebildet hat – wobei es allerdings exakter wäre, von einer „maestranza della cattedrale di Piacenza“ zu reden. Auch der Begriff der „Stilisierung“ trifft etwas Richtiges, wohingegen „Reduktion“ nur auf einen Teil der Reliefs anwendbar sein dürfte, denn mindestens ebensoviele Stücke der Skulpturengruppe ließen sich als stilistisch elaboriert bezeichnen.

Diese Bezeichnungsvielfalt ist nicht zufällig, sondern bringt zum Ausdruck, daß die Reliefs tatsächlich nicht so schnell auf einen Nenner zu bringen, beziehungsweise unter einen einzigen Stilbegriff zu subsumieren sind, wie das in anderen Fällen möglich scheint. Verantwortlich hierfür ist eine besondere lokalhistorische Situation, die

für die stilistische Ausprägung der Reliefs wichtiger war als die gleichzeitigen „Hauptströmungen“ der europäischen Skulptur des 12. Jahrhunderts. So wird eine genauere Kontextrekonstruktion unerlässlich, wobei zwischen dem historischen Kontext der Kommune von Piacenza, dem architektonischen der Kathedrale und dem künstlerischen Kontext der bildhauerischen Produktion ebendort zu unterscheiden ist.

Die Ansichten über die Datierung der gesamten Werkgruppe gehen heute nur noch wenig auseinander, obwohl es hierfür eigentlich nur ein einziges externes Argument gibt, das bereits Krautheimer-Hess angeführt hatte. Die sogenannte Piacentiner Guelfenchronik berichtet nämlich für das Jahr 1172 „eodem anno primo die quadragesime hostium ecclesie beati Antonini inceptum est“.⁶ Da sich am Nordportal von S. Antonino in Piacenza einige Reliefs befinden, die stilistisch der vorgenannten Gruppe zuzuordnen sind (Abb. 2), schien ein Datum gefunden, um das sich alle übrigen Werke herumgruppieren ließen. Nun sind wir heute aber vielleicht etwas vorsichtiger damit geworden, solche Nachrichten als unmittelbar relevant für eine Datierung zu betrachten; hierzu besteht im Falle von S. Antonino besonderer Anlaß, da die Baugeschichte der Kirche insgesamt noch weitgehend ungeklärt ist, die Quelle nicht präzisiert, von welchem Portal sie spricht, und weil das in Frage kommende Portal sich zudem unter einer Vorhalle aus dem 13. Jahrhundert befindet, so daß spätere Veränderungen am Portal aus dem 12. Jahrhundert nicht ausschließen sind.⁷

Ein weiteres mögliches Datum für die Begründung einer Spätdatierung könnte bei näherer Betrachtung sogar eher das Gegenteil nahelegen: Die Skulptur des Westportals der Kathedrale von Lodi (Abb. 3) wurde bisher aus stilistischen Gründen in die Endphase der „Scuola“ datiert. Da das alte Lodi 1158 von den Mailändern zerstört worden war und bald darauf an anderer Stelle wiederbegründet wurde, ergibt sich zumindest in diesem Falle ein unstrittiger Terminus post quem. Hingegen ist die Nachricht, daß die westlichen Teile der neuen Kathedrale 1183 noch nicht fundamentiert gewesen sein sollen, so vage, daß sie bereits von Arthur Kingsley Porter als nicht relevant für die Datierung der Portalskulptur angesehen wurde.⁸ Da jedoch bereits 1163 die Gebeine des hl. Bassiano aus den Ruinen der alten Kathedrale in die neue transloziert wurden, halte ich es nicht nur für nicht ausgeschlossen, sondern sogar für wahrscheinlich, daß damals außer der Krypta bereits Teile des Westportals gestanden haben.⁹

Wenn man sich von solch unsicheren historischen Daten löst und versucht, einzelne Werke der „Scuola di Piacenza“ aus ihrem bauarchäologischen Kontext heraus zu datieren, ergeben sich oft überraschend andere Ergebnisse. So konnte zum Beispiel Thomas Gädeke in seiner Untersuchung zur Baugeschichte der Abteikirche Sagra di S. Michele das dortige Apsisfenster mit seiner für die „Scuola“ typischen Skulptur in die dreißiger Jahre des 12. Jahrhunderts datieren, womit es viel älter wäre als bisher angenommen.¹⁰ Dieses Ergebnis würde schon genügen, um die ganze Datierung der „Scuola di Piacenza“ umzustößen. Doch selbst wenn man die bisher genannten Daten widerspruchsflos akzeptierte, wäre damit über die Besonderheiten der Werkgruppe noch nichts gesagt.¹¹ Im Gegenteil, die Debatte um Entstehungszeitraum und Benennung der Werkgruppe zeichnet sich durch das Fehlen jeglicher

kontextueller Argumentation aus. Hinzu kommt, daß die Reliefs bisher so betrachtet wurden, als ob es sich bei ihnen um autonome Skulptur handle, freistehende Bildwerke, jedes von ihnen in einem eigenen Saal des kunsthistorischen „Musée imaginaire“ ausgestellt.

Dabei ist der räumliche Kontext der meisten Reliefs noch vorhanden und muß nicht wie der historische erst rekonstruiert werden. Vor allem die umfangreichste und wohl auch zentrale Werkgruppe findet sich noch *in situ* im Lang- und Querhaus der Kathedrale von Piacenza. Dabei handelt es sich um die eingangs erwähnten Reliefs mit Handwerker- oder Zunftdarstellungen auf der Mehrzahl der mächtigen Rundpfeiler (Abb. 13–16) und eine thronende Maria, flankiert von weiblichen Heiligen, in den nördlichen Arkadenscheiteln (Abb. 4–7), denen auf der anderen Seite Propheten gegenübergestellt sind (Abb. 8). Im Chor fehlen entsprechende Reliefs.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß die Reliefs an den Lang- und Querhauspfeilern sowie die Figuren in den Arkadenscheiteln auf der Nordseite darüber architektonisch perfekt eingebunden sind. Sie können nicht nachträglich zugefügt sein, wie sich schon aus der Tatsache ergibt, daß die Reliefs der weiblichen Heiligen zugleich auch die Schlußsteine der Arkadenbögen bilden. Bei den gegenüberstehenden Prophetenfiguren trifft dies nicht zu: bei ihnen könnte es sich um Figuren handeln, die erst nachträglich in den für sie vorbereiteten Nischen aufgestellt wurden. Nun ließen sich eine Reihe von bauarchäologischen Argumenten dafür anführen, daß der Bauvorgang auf der Nordseite des Piacentiner Langhauses, wo sich die weiblichen Heiligen finden, stets weiter fortgeschritten war als auf der Südseite mit den Propheten.¹² An der Nordseite haben wir deshalb auch Pfeilerreliefs mit Zunftdarstellungen, die gleichzeitig mit den darüber befindlichen Heiligenfiguren entstanden sein müssen, während dieser chronologische Zusammenhang auf der Südseite nicht gegeben war. Wichtig ist aber auch, daß die älteren Reliefs gleichzeitig mit einem Großteil der übrigen Kapitellskulptur der Kathedrale entstanden sein müssen.

Weitere Bauskulptur findet sich an der Kathedrale von Piacenza außen wie innen in großer Menge, doch wurde sie mit den soeben erwähnten Reliefs nie in besonders enger stilistischer Verwandtschaft gesehen. Dies hängt zweifellos damit zusammen, daß die Skulptur der Kathedrale bislang noch nicht im Zusammenhang, sondern nur partiell untersucht worden ist.¹³ So darf beispielsweise die figürliche Dekoration der beiden seitlichen Fassadenportale als bekannt gelten – das nördliche wird dabei übereinstimmend als das Werk einer über Nonantola aus Modena „zugewanderten“ Werkstatt betrachtet, das südliche gilt als Frühwerk des noch an mehreren anderen Orten faßbaren Niccolò. Schon weniger Beachtung hat die Skulptur des Apsisfensters gefunden, die aus einer Verkündigungsgruppe über Propheten besteht (Abb. 9a, b) und stilistisch mit späteren Werken des Niccolò in Ferrara und Verona im Zusammenhang gesehen wird. Gänzlich unbekannt ist hingegen der größte Teil der Kapitelle, was sicherlich auch mit der technischen Schwierigkeit zusammenhängt, diese zu fotografieren. Doch sind es meines Erachtens gerade diese Kapitelle, mit deren Hilfe sich die nur scheinbar isolierten Werkgruppen an Por-

talen, Apsisfenster und im Innenraum stilistisch verbinden lassen. So finden sich Kapitelle der ältesten, sogenannten „Modeneser“ Werkstatt an der nördlichen Seitenschiffwand (Abb. 10), von denen sich ganz zwanglos zu solchen der jüngeren „Niccolò-Werkstatt“ überleiten läßt; von hier aus kann wiederum bequem die Brücke zu den Handwerkerreliefs der „Scuola di Piacenza“ geschlagen werden.

Deshalb zeichnet sich beim Blick auf die Skulptur der Kathedrale insgesamt das Bild eines kontinuierlichen stilistischen Wandels ab. Hierauf ist zu insistieren, nicht nur, weil es für die weitere Betrachtung der „Scuola“ von größter Bedeutung ist. Vielmehr wird auch deutlich, daß beim Bau der Kathedrale von Piacenza eine gewisse Eigengesetzlichkeit herrschte und durch die Realisierung dieses langfristigen und aufwendigen Projektes Konstanten erzeugt wurden. Deshalb läßt sich in Piacenza von einem langsam mutierenden „Baustellenstil“ sprechen, der die Annahme eines punktuell von außen kommenden „Einflusses“, beispielsweise durch die Werke des Niccolò in Ferrara, vollkommen überflüssig macht: Die komplexe Bauaufgabe schuf eine spezifische, offenbar recht zählebige Infrastruktur.

Eine Differenzierung der Skulptur fand im Rahmen eigener Determinanten statt, so daß sich die Frage stellt, welche Gruppen es gibt und wie sich diese zueinander verhalten. Zunächst zu den Handwerkerreliefs (Abb. 13-16): Die Darstellung ist auf allen weitgehend vereinheitlicht: Die Rahmenleisten sind stets identisch, Figuren und Hintergrund stehen jeweils in ähnlichem Verhältnis zueinander. Der Unterkörper wird, soweit möglich, im Profil wiedergegeben, die Oberkörper bildparallel und die Köpfe drehen sich meist etwas heraus. Sehr typisch ist die „Opposition“ der Personen zu ihren Produkten, welchen stets ein besonderes Gewicht zukommt. Sehr deutlich wird dies bei den beiden Reliefs der Schuhmacher, wo das soeben hergestellte oder zum Verkauf angebotene Schuhwerk erheblich größer ist als jenes, welches die Figuren an ihren Füßen tragen (Abb. 15, 16).

In ihrer Typisierung unterscheiden sich die Reliefs erheblich von solchen Kapitellen, zu denen im Körper- und Gewandstil ein sehr enges Verhältnis besteht. Vergleicht man beispielsweise das Samson-Kapitell (Abb. 12) an der Ecke zwischen Chor und Nordquerarm mit dem Relief, das den Radmacher Johannes zeigt (Abb. 13), so werden Ähnlichkeiten und Unterschiede deutlich:¹⁴ Der figürliche Aufbau von Samson und Johannes ist verwandt – nebenbei fehlt beiden das linke Bein. Körper- und Kopfform, Faltenwurf der Gewänder usw. zeigen keine großen Unterschiede. Doch trotzdem ist nicht zu verkennen, daß das Kapitell dicht und bewegt komponiert ist und dabei subtile optische Valeurs aufweist, während die Handwerkerdarstellung insgesamt wie in den Details in viel einfacherer, man könnte auch mit Krautheimer-Hess sagen, „reduzierter“ Weise gestaltet ist.

Unterschiede und Übereinstimmungen lassen sich nicht im Sinne einer morellianischen Stilkritik durch Händescheidung erklären. Vielmehr sind sie das Resultat einer bewußten Differenzierung von Stillagen. Es waren dieselben Bildhauer, die für das biblische Thema die eine und für das profane Thema eine andere Stilhöhe anwandten. Verfolgen wir diesen Weg in umgekehrte Richtung, so gelangen wir zum gleichen Ergebnis: Die Figuren der weiblichen Heiligen und der Madonna mit Kind (Abb. 4–7) in den Arkadenscheiteln oberhalb der Handwerkerreliefs stehen zwar

mit Sicherheit nicht auf dem Gipfel an Subtilität, den die romanische Skulptur zu erreichen in der Lage war, doch ist ihr Stil sehr viel elaborierter als derjenige der Handwerkerreliefs: die Bildhauer gestalteten hier ornamentale Gewänder, die Heiligen Margarete (Abb. 6) und Giustina (Abb. 7) präsentieren frühe italienische „alta moda“, während Maria (Abb. 4) zwar einfacher gekleidet ist, ohne daß bei dieser Figur irgendeine Gelegenheit zur Darstellung einer Falte oder eines geschwungenen Saums ausgelassen wäre. Dennoch ähneln sich bei den Heiligen wie bei den Handwerkern Köpfe und Gliedmaßen sehr stark, und erscheinen bestimmte Gewandmotive in beiden Gruppen, nur jeweils in unterschiedlicher Ausarbeitung. Wenn also die Handwerkerreliefs eine Stillage repräsentieren, die gegenüber der Kapitellplastik zurückgenommen ist, so trifft dies für die weiblichen Heiligen in umgekehrter Richtung zu. Doch kann dabei nicht übersehen werden, daß die Stillage der großen Figuren nur mittelbar von derjenigen der Kapitelle abhängt, sondern vielmehr die Ausdrucksmöglichkeiten der Handwerkerreliefs modifiziert. Erst deren vereinfachte aber auch prägnante Bildsprache war die Voraussetzung für die eindrücklich starren Heiligenfiguren. So wurde an der Kathedrale von Piacenza aus der Reduktion des einen, ansonsten an diesem Bau durchgängigen Stilniveaus ein neues, elaboriertes entwickelt. Für unterschiedliche Aufgaben, nämlich die Darstellung von Handwerkern und die von Heiligen, kamen unterschiedliche Lösungen zum Tragen. Das Ergebnis dieser bipolaren Ausdifferenzierung ließe sich vielleicht als ein neuer Stil bezeichnen, dessen Entstehung der Aufgabe zu verdanken ist, innerhalb des räumlichen Zusammenhangs der Kathedrale von Piacenza differenzieren zu müssen. Von einer „autonomen“ Stilgenese kann nicht die Rede sein.

Es ist nicht wahrscheinlich, daß die Anwendung unterschiedlicher Stillagen innerhalb der Piacentiner Skulptur unter dem Eindruck der „genera dicendi“ aus der antiken Rhetorik geschah.¹⁵ Vermutlich hängt das Phänomen eher damit zusammen, daß die verschiedenen Gruppen, Kleriker und Laien, Adlige und Bürger, ihren Umgang miteinander innerhalb der oberitalienischen Stadtkommunen auf engstem Raum zu organisieren hatten. Anschaulich zeigt dies die Sitzordnung eines 1117 in Mailand abgehaltenen Konzils, wo bei hochhoffiziellem Anlaß für jeden Stand ein eigener Ort gefunden wurde.¹⁶ Innerhalb einer Kathedrale waren solche Platzierungen nach Rang ohnehin üblich: für den Klerus der hochgelegene Chor oberhalb der Krypta mit dem Heiligengrab, für die Laien das tiefergelegene Langhaus. Auch an Auseinandersetzungen um standesgemäße Kleidung wäre zu denken, zumal sich die beiden Piacentiner Reliefgruppen ja wesentlich durch die unterschiedliche Gewandgestaltung voneinander abheben.¹⁷

Solche Organisationsformen der öffentlichen Gemeinschaft dürften für die modale Unterscheidung bei der Skulptur anregend gewesen sein, doch war diese selbst ein künstlerisches Problem. Die eigentlichen Voraussetzungen für die Differenzierung von Stillagen in der „Scuola di Piacenza“ sind in der Bauhütte der Kathedrale erprobt worden, wo die Bauplastik zumeist den ihr durch die Architektur zugewiesenen Rang einnahm.

Um dies zu belegen, ist ein kurzer Rückblick auf die Skulptur vom Anfang des 11. Jahrhunderts notwendig: Florale, figürliche oder szenische Kapitelle finden sich

bei älteren lombardischen Bauten, beispielsweise S. Ambrogio in Mailand, in weitgehend unsystematischer Verteilung. Hingegen kann hiervon bei der Kathedrale von Modena keine Rede sein: Der Innenraum besitzt bis auf ganz wenige, statistisch kaum relevante Ausnahmen ausschließlich unfigürliche Kapitelle. Die freistehenden Marmorsäulen tragen korinthische Kapitelle, die Halbsäulen sind mit Trapezkapitellen versehen. Auch außen herrscht diesbezüglich ein strenges System: Freistehende Säulen, beispielsweise in der umlaufenden Zwerggalerie, zeigen Blattkapitelle, während szenische Darstellungen nur über Halbsäulen vorkommen. Zweifellos galt in Modena die Vollsäule als antikisches Element, für die das korinthische Kapitell reserviert war, wohingegen das modernere figürliche oder gar szenische Kapitell¹⁸ alleine an den niederrangigeren Halbsäulen erscheinen durfte. Viel von diesem ersten Versuch einer systematischen Ordnung der Kapitelltypen ist auch in Piacenza noch zu spüren, wenngleich nicht mit Modeneser Konsequenz. Denn auch in Piacenza tragen fast alle Vollsäulen Blattkapitelle, von einer Ausnahme abgesehen, auf die noch einzugehen sein wird. Figürliche wie szenische Darstellungen sind hingegen auf die Halbsäulen an den Seitenschiffswänden zurückgedrängt (Abb. 10), auf denen das fabulöse Kapitellpersonal – im Gegensatz zu Modena – wieder seine Rückkehr in die Kathedrale feiert. Das „decorum“ bleibt trotzdem beachtet. Alleine im Chor trägt eine der Vollsäulen – korrekter wäre es zweifellos, in Piacenza von Rundstützen zu sprechen – ein szenisches Kapitell, oder, um auch hier wieder den genaueren Terminus zu verwenden, einen Kapitellfries (Abb. 11). – Diese terminologische Unterscheidung ist hier notwendig, um die Unterschiede zwischen Piacenza und den so bewußt antikischen Formen von Modena nicht zu verwischen. – Die genannte Kapitellzone nun zeigt Teile der Abrahamsgeschichte, wobei die Bewirtung der drei Engel und das Isaaks-Opfer im Mittelpunkt stehen. Diese Szenen beziehen sich auf den in der Nähe stehenden Altar und durchbrechen das „decorum“ an einer Stelle, wo die Skulptur die Liturgie kommentieren kann. In Piacenza erhält der Pfeiler somit eine viel anschaulichere Bedeutung als in dem in dieser Hinsicht feinsinnigeren Modena.

Eine weitere formale wie inhaltliche Bezugnahme der Skulptur auf ihren Anbringungsort läßt sich auch bei der figürlichen Dekoration des Piacentiner Apsisfensters erkennen (Abb. 9 a, b): Nicht nur, daß bei der Verkündigung die Kommunikation zwischen Engel und Maria über die Fensteröffnung hinweg durch die Armbewegung Gabriels räumlich entsprechend gestaltet ist – ein Motiv, das bei derselben Szene an den ungefähr zeitgleichen Türpfosten der Kathedrale von Ferrara fehlt –, sondern auch die Tatsache, daß die Figuren an einem Fenster angebracht sind, wurde ikonographisch gedeutet. Denn in der zeitgenössischen Exegetik wurde der Augenblick der Empfängnis Christi mit dem Akt der Wandlung auf dem Hochaltar gleichgesetzt, welche sich im Innern der Kathedrale genau unterhalb des Apsisfensters vollzog: „Ecce ancilla Domini“, an der Marienfigur in Piacenza zu lesen, „fiat mihi secundum verbum tuum, mox Unigenitum Dei Spiritu sancto superveniente concipiens, designat quod omnipotens Deus per verba sacerdotis in officio sacerdotali invocandus est“, so Hildegard von Bingen.¹⁹ Und wenn in den damaligen Marienhymnen immer wieder der Gedanke auftaucht, Maria habe durch ihren Sohn

Christus das Licht in die Welt gebracht,²⁰ so paßt dies durchaus zur Anbringung einer Verkündigungsgruppe an einem Fenster. Gerade auf diese Lichtmetapher spielen ja auch die Worte: „Orietur stella ex Jacob“ des Propheten Balaam an, der Figur zu Füßen des Engels. Umgekehrt wurde Balaam im Zusammenhang der Ferrareser Verkündigungsgruppe, die sich an den Türpfosten befindet, durch den Propheten Ezechiel ersetzt, der die für jenen Ort passenderen Worte: „Vidi portam in domo domini clausa“ gefunden hatte. Nicht nur in Piacenza wurden also Möglichkeiten erprobt, Bauplastik und Architektur formal wie ikonographisch zueinander in sinnvolle Beziehungen zu setzen, was eine der Voraussetzungen für die Unterscheidung von nach Anbringungsort und Thema gestaffelten Stillagen war, die bei den Handwerker- und Heiligenreliefs durchgeführt wurde.

Die Skulptur des Apsisfensters und das Abrahams-Kapitell sind Teile einer umfassenderen Baukonzeption, deren Ziel es war, die Bedeutung der einzelnen Partien der Kathedrale sinnfällig zum Ausdruck zu bringen und voneinander abzugrenzen: Hierzu zählt vor allen Dingen, daß der Piacentiner Klerikerchor über das damals in Italien Übliche hinaus durch Staffelung vergrößert wurde. Die über die ehemals hinter dem Chor verlaufende Stadtmauer hinausragende Verkündigungsgruppe unterstreicht seine liturgische Bedeutung, wie auch die einzige figürliche Darstellung in seinem Inneren, das Abrahamskapitell, sich auf die Messe und auf deren Zelebranten bezieht. Somit wurde der liturgische Chor hinter dem Querhaus durch die architektonische und skulpturale Ausstattung zusammen von den übrigen Teilen der Kirche abgesetzt.

Die Handwerkerreliefs beschränken sich hingegen nur auf den für Laien zugänglichen Bereich von Lang- und Querhaus. Dort demonstrieren diese Bildwerke eindringlich, wer zum Neubau der Kathedrale beigetragen hat, denn die stereotypen Inschriften auf den Reliefs beginnen zumeist mit den Worten: „haec est columna ...“, (Abb. 15, 16) worauf die Bezeichnung der stiftenden Korporation oder vermögender Einzelpersonen folgt. In diesen ausgesprochen kommunalen Kontext gehören auch die nur wenig höher befindlichen Figuren der Heiligen und Propheten in den Arkadenscheiteln. Läßt sich die Darstellung der Madonna damit erklären, daß ihr die Kathedrale geweiht war, so handelt es sich bei den daneben dargestellten weiblichen Heiligen um Märtyrerinnen, deren Reliquien in der Kathedrale aufbewahrt wurden. Von ihnen wurde damals besonders die Hl. Giustina (Abb. 7) als Stadtpatronin verehrt. Welche Rolle der Kult um solche Stadtpatrone bei der Entstehung der Kommunen spielte, ist hinlänglich bekannt.²¹ Wiederum auf die zentrale Marienfigur (Abb. 4) sind die Propheten (Abb. 8) auf der Südseite des Langhauses ausgerichtet, die bei den meisten der damaligen oberitalienischen Kathedralen zur Ausstattung der Fassade gehören.

Dieses sakrale Bildprogramm im oberen Langhausbereich von Piacenza ist logisch, fast wie ein Retabel aufgebaut. Die einzelnen Figuren werden aufeinander bezogen. Eine ähnlich geartete Stringenz läßt sich hingegen bei den Handwerkerdarstellungen nicht beobachten, zumal sie keineswegs alle Pfeiler besetzen (Abb. 1): An manchen fehlt der Hinweis auf eine Stiftung gänzlich, bei einem wird sie nur inschriftlich erwähnt. Offenbar war es nicht möglich, ein verhältnismäßig profanes

Teilprogramm mit der gleichen Konsequenz zu organisieren wie ein sakrales. Aber die Stifterreliefs hatten gegenüber den Heiligenbildern auch ganz andersartige und neue Aufgaben zu erfüllen: Gerade die zuvor betonte Herausstellung der von den Handwerkern produzierten Gegenstände macht aus den einzelnen Szenen mehr als nur Stiftungsbilder: sie werden auch zu Werbetafeln. Daß sie zudem nicht auf die Mittelachse der Kirche bezogen sind wie die Heiligenreliefs, sondern sich schräg dem durch das Westportal Eintretenden zuwenden, unterstreicht diesen Effekt.

Es war dieser neuerdings im Inneren einer Kirche darstellungsfähig gewordene heterogene Personenkreis von Handwerkerzünften und Einzelstiftern, der eine stilistische Differenzierung notwendig machte. Dabei scheint es fast selbstverständlich, daß der Piacentiner Architekt und die Bildhauer innerhalb eines einheitlichen Raumgefüges, wie es das Langhaus der Kathedrale darstellt, für sakrale wie profane Bildzyklen unterschiedliche Stillagen fanden, daß sie um die Verschiedenartigkeit figürlicher oder ornamentaler Skulptur wußten und genau in der Lage waren, Bildinhalt und Bildort überall miteinander in Einklang zu bringen.

Die Reliefs der „Scuola di Piacenza“ sind nur innerhalb des räumlichen Zusammenhangs der Kathedrale zu begreifen und können nicht von der übrigen Skulptur dort isoliert werden. Ebensovienig sind sie, wie bisher geschehen, aus der Baugeschichte herauszulösen. Denn wie für die meisten anderen mittelalterlichen Kirchen gilt auch für Piacenza die banale Wahrheit, daß Architektur und Skulptur gleichzeitig entstanden sein müssen. Da eine Reihe von bauarchäologischen Argumenten es nahelegen, daß die Arkadenzone von Lang- und Querhaus in die dreißiger oder vierziger Jahre des 12. Jahrhunderts gehört,²² kann auch die Skulptur nicht später datiert werden.²³

Die Frühdatierung der Skulptur an sich hat noch keinen Wert;²⁴ doch liegt ihre Bedeutung darin, daß durch sie die Handwerker- und Heiligenreliefs, wenn auch nicht an den unmittelbaren Anfang, so doch in eine der ersten Bauphasen von Piacenza rücken. Damit gehören sie in denselben Kontext wie das Bauprojekt selbst.

Dieser Kontext ist rekonstruierbar: Der Baubeginn der Kathedrale von Piacenza fand 1122 in dem Augenblick statt, in dem die autonome Kommune sich konstituiert hatte und daran ging, diesem Faktum auch äußere Formen zu verleihen. Dazu gehörte innerhalb des kurzen Zeitraumes die Kreation eines obersten städtischen Amtes, des Konsulats (1126), die Einsetzung eines kommunalen Bannerträgers (erstmalige Erwähnung 1127) und der Erwerb des Münzrechtes (1140). Es liegt nahe, auch den Neubau der Kathedrale in diesem Zusammenhang zu begreifen, zumal sich in diesem Projekt mehr als der Wille manifestieren konnte, der faktisch längst erreichten Autonomie nun auch durch eine monumentale Architektur Ausdruck zu verleihen: Für einen solchen Neubau gab es viel handfestere Gründe. Zunächst war das „Laborerium“, jene auch für die Kathedrale zuständige bischöfliche Bauverwaltung, eine von den Institutionen, in deren Verwaltung die sich konstituierenden Kommunen schon sehr frühzeitig eingegriffen hatten, um auf die bischöfliche Administration Einfluß zu gewinnen.²⁵ Mit einem Kathedralneubau unter starker kommunaler Beteiligung ließ sich dieser Einfluß verstärken. Des weiteren war die Kathedrale als eine „Rechtsperson“ Eigentümerin sämtlicher Rechte, die bis dahin der Bischof als Stadt-

herr wahrgenommen hatte, und derer sich die neu entstandenen Kommunen zu bedienen gedachten. Damit ging die Benutzung des weiterhin bestehenden bischöflichen Verwaltungsapparates einher, städtische Urkunden wurden in Piacenza wie selbstverständlich vom Schreiber des Bischof verfaßt und im Bischofspalast ausgestellt, der neben der Kathedrale lag und in dem sich auch die Stadtversammlung traf.

Es wäre falsch, sich die Aneignung der Kathedrale durch die Kommune als einen kämpferischen Akt vorzustellen; vielmehr hat es den Anschein, als hätten Kommune und Bischof in den Jahren nach 1122 durchaus harmoniert. Mehr noch: Beim Neubau der Kathedrale, der „*ecclesia piacentina*“, konnten sich die unterschiedlichsten Kräfte zusammenfinden: Bischof, Adel, aufsteigendes, mittleres wie unteres Bürgertum. Vielleicht darf man sogar behaupten, daß gerade der aufwendige Neubau der Kathedrale geeignet war, auf diese im weiteren Verlauf des 12. Jahrhunderts stark divergierenden Gruppen noch eine Zeitlang integrierend zu wirken.²⁶ Da in der Kathedrale die Trennung von Profan- und Sakralbereich aufgehoben war, lassen sich die Handwerkerreliefs auch nicht eigentlich als „Profanskulptur“ bezeichnen, sondern sie repräsentieren eine der möglichen Vorstufen hierzu.

Nur als in Piacenza die Darstellung von Handwerkern innerhalb der Kathedrale möglich, beziehungsweise notwendig wurde, weil sie zur Finanzierung des Bauwerkes beitrugen, konnte jene stilistisch spezifische Skulptur entstehen, die wir als „*Scuola di Piacenza*“ bezeichnen. Die Stilgenese wird nur an diesem Ort auch historisch erklärbar, wo es notwendig war, für unmittelbar nebeneinander repräsentierte sakrale wie profane Bildthemen unterschiedliche Stillagen zu finden. Wo es, wie bei der Abteikirche von Sagra di San Michele oder an der Kollegiatskirche von Castell'Arquato, nur einen einzigen Bauherrn gab, bestand historisch keine Notwendigkeit zur formalen Differenzierung. Daß sich der Stil der „*Scuola*“ dabei ganz allgemein aus dem innerhalb der Piacentiner Kathedralskulptur üblichen Repertoire herleiten läßt, bekräftigt diese These zusätzlich.

Der Augenblick, in dem eine „*Scuola di Piacenza*“ entstehen konnte, war kurz. Denn nur beim Bau der nördlichen Langhauswand war die Produktion von Handwerker- wie Heiligenreliefs annähernd gleichzeitig notwendig, weil dort die Arkadenbögen durch die Figuren der weiblichen Heiligen geschlossen werden mußten, bevor sie die angrenzenden Seitenschiffgewölbe tragen konnten. Auf der gegenüberliegenden Langhausseite war dies offenbar nicht der Fall. Hier ist aus bauarchäologischen Gründen davon auszugehen, daß nach Errichtung der Pfeiler zwar die Scheidbögen geschlossen wurden, die Wand darüber jedoch längere Zeit ungebaut blieb.²⁷ Deshalb gibt es keinen konstruktiven Zusammenhang mehr zwischen den Scheidbögen und den Prophetenstatuen darüber in ihren gemauerten Nischen (Abb. 8). Offenbar wurden sie erst später beim Hochziehen der südlichen Hochschiffwand versetzt. Dies geschah vielleicht nicht vor der Mitte des 12. Jahrhunderts,²⁸ während wir davon ausgehen müssen, daß die untere Partie der gegenüberliegenden Nordwand mit den Heiligenfiguren mindestens zehn Jahre älter ist. Entweder ging während dieses Zeitraumes das Gefühl dafür verloren, daß zur Darstellung unterschiedlicher Themenkreise in der Skulptur eine Differenzierung nach Stillagen not-

wendig war, oder innerhalb der Piacentiner Bildhauerwerkstatt fiel die Qualität generell ab: Dafür spräche, daß die Prophetenfiguren bis auf eine Ausnahme nichts mehr vom elaborierten Stil der weiblichen Heiligen zeigen. Vielmehr sind sie außerordentlich grob gearbeitet, es scheint sogar, als seien einige Figuren nicht ganz vollendet.²⁹

Als die Bautätigkeit in Piacenza in den fünfziger Jahren zum Erliegen kam, hatten sich aus den beiden circa zwanzig Jahre zuvor praktizierten Stillagen zwei unterschiedliche Stile herausgebildet. Denn selbstverständlich konnten Skulpturen des elaborierten wie des reduzierten Stilniveaus der Frühzeit andernorts für sich alleine stehen, auch ohne im jeweils anderen Modus gehaltene Bildwerke daneben. Aus bewußt voneinander unterschiedenen Stillagen wurden Qualitätsunterschiede. Knüpfen schon die jüngeren Piacentiner Propheten eher an den einfacheren Stil der Handwerkerreliefs an (Abb. 8,14), so war bei der Portalskulptur der Kathedrale von Lodi das Gegenteil der Fall (Abb. 3). Aber gerade dort wurde auch die viel ältere, den Bildthemen entsprechende Ausdifferenzierung noch bis in die sechziger oder siebziger Jahre des 12. Jahrhunderts weitertransportiert: Denn wenn die dortige Fassadenskulptur als Weiterentwicklung „nach oben“ der Piacentiner Heiligenreliefs gelten kann, dann müssen die Handwerkerreliefs im Inneren dieser Kathedrale wohl die Weiterentwicklung ihrer Piacentiner Vorbilder „nach unten“ sein (Abb. 16,17). Mit dieser sogenannten „Entwicklung nach unten“ ging keine Innovation in der Darstellung einher, sondern bloß ein Qualitätsverlust. Ich halte es für möglich, daß die Handwerkerreliefs in Lodi nach den Piacentiner Vorbildern kopiert wurden, jedoch von Bildhauern, die nicht mehr, wie ihre am Westportal tätigen Kollegen, aus der Piacentiner Werkstatttradition hervorgegangen waren. Möglich war dies nur, weil bereits die Bildsprache der Piacentiner Prototypen dieser Reliefs so sehr schematisiert war, daß ihre Imitation nicht schwer gefallen sein dürfte.³⁰ Die Endstufe auf der Ebene der niederen Stillage dürfte 1171 mit den Reliefs der Mailänder Porta Romana³¹ erreicht gewesen sein, in der Stadt, in der gerade 15 Jahre später der erzbischöfliche Auftrag für die Chorschränken der Kathedrale³² demonstrierte, welche Stilhöhe gleichwohl erreichbar war.

Was in den dreißiger Jahren an einer historisch verhältnismäßig genau bestimm-
baren Situation innerhalb der Kathedrale von Piacenza nicht einmal als Lokalstil,
sondern vor dem Hintergrund eines „Baustellenstils“ als „Langhausstil“ begonnen
hatte, verwandelte sich später außerhalb des ursprünglichen Kontextes. Doch
es scheint, daß dieser Stil auch nach seiner Transformation immer nur von einer
begrenzten Zahl von Bildhauern getragen wurde, weil er sich sonst weiter verbreitet
hätte als nur im Gebiet der östlichen Emilia und der Lombardei. Die piemontesische
Sagra di San Michele bildet nicht nur den geographischen Extrempunkt, sie muß
geradezu als ein Exportprodukt der Piacentiner Bau- und Bildhauerwerkstatt
gelten. Diese „maestranza“ und die Werkstatt des Niccolò sind anfangs an der Sagra
wie in Piacenza noch nicht auseinandergetreten, sondern dies geschah in beiden
Fällen erst während des Bauverlaufes: Das eine Atelier unter der Führung des
intellektuellen Niccolò wurde hochmobil und übernahm danach, teilweise gleich-

zeitig, eine Reihe der wichtigsten Bauaufgaben nicht nur in Oberitalien, sondern bis hin nach Königsutter. Der durch zahlreiche Inschriften in seiner Bildung gerühmte Niccolò hatte vielleicht schon ein wenig von einem „autonomen Künstler“, der an verschiedenen Orten als von außen kommender Werkstattleiter flexibel auf wechselnde Aufgaben reagieren konnte. Das Atelier der „Scuola di Piacenza“ scheint demgegenüber enger an eine einzelne Stadt, vielleicht sogar in Zünften gebunden gewesen zu sein, was für die Werkstatt des Niccolò kaum vorstellbar ist. Die dynamische Ausdifferenzierung künstlerischer Organisation und Produktion scheint für die oberitalienischen Städte typisch: Wie sollte „Arte comunale“ auch gradliniger als die Geschichte der Kommunen selbst gewesen sein?

Anmerkungen

¹ Diese Stücke im Überblick publiziert bei: T. Krautheimer-Hess, Die figurale Plastik der Ostlombardien von 1100–1178. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, IV, 1928, S. 231–307; R. Jullian, *L'éveil de la sculpture italienne – la sculpture romane dans l'Italie du Nord*. 2 Bde., Paris 1945–49; Geza de Francovich, B. Antelami. 2 Bde. Florenz & Mailand 1952.

In der älteren Literatur nicht genannt:

1) Die Rahmung des Apsisfensters der Sagra di S. Michele bei Turin, die erst 1959 als der Gruppe zugehörig erkannt wurde. Vergl.: R. Salvini, *Un inedito della scultura romanica piacentina*. In: *Arte Antica e Moderna*, VIII, 1959, S. 407–419, hier S. 408–410; C. Verzár, *Die romanischen Skulpturen der Abtei Sagra di San Michele*; Studien zu Meister Nicholas und zur „Scuola di Piacenza“. Bern 1968, S. 134; L. Cochetti Pratesi, *La scuola di Piacenza. Problemi di scultura romanica in Emilia*. Rom 1973, S. 79.

2) Thronende Madonna mit Kind, 1959 im Kunsthandel erworben. Vergl.: H. Swarzenski, *A Masterpiece of Lombard Sculpture*. In: *Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston*, LVII, 1959, S. 64–75.

3) Ein bislang übersehenes, bereits seit 1903 in Berliner Museumsbesitz befindliches Relief eines thronenden Christus, stilistisch eng mit den beiden Fragmenten im Liebieghaus verwandt. Vergl.: Königliche Museen zu Berlin, *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen*, 2. Aufl., Berlin 1911, Bd. 3: *Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke*, bearbeitet von O. Wulff, Teil II: *Mittelalterliche Bildwerke*, S. 31, Nr. 1770. Dort als „Portalfigur“ bezeichnet. Zu den Frankfurter Reliefs zuletzt der Bestandskatalog: *Liebieghaus - Museum Alter Plastik Frankfurt am Main*. Wissenschaftliche Kataloge, hrsg. v. H. Beck. *Nachantike großplastische Bildwerke*, Bd. I: *Italien, Frankreich, Deutschland 800–1380*, bearbeitet von D. Zinke, Melsungen 1981, S. 18–21, Kat.-Nr. 6–7.

² Krautheimer-Hess 1928. (wie Anm. 1), hier S. 286.

³ Jullian 1945 (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 183.

⁴ Francovich 1952 (wie Anm. 1), Bd. 1, Kap. 1, S. 17–42: „La scuola di Piacenza“.

⁵ A. C. Quintavalle, *Piacenza Cathedral, Lanfranco and the School of Wiligelmo*. In: *The Art Bulletin*, LV, 1973, S. 40–57, hier S. 56–57. Quintavalle scheint jedoch ausweislich seiner jüngeren Publikation wieder von dieser Vorstellung Abschied genommen zu haben.

⁶ *Annales piacentini guelfi a. 1012–1235*. In: *MGH Scriptores*. Bd. 18, Hannover 1863, S. 411–457; hier S. 413.

⁷ Nur Quintavalle hat bisher die Relevanz der genannten Quelle für die Datierung der Skulptur von S. Antonino bezweifelt. A. C. Quintavalle, *Romanico Padano, civiltà d'occidente*. Florenz 1969, S. 76–77, und Quintavalle 1973 (wie Anm. 5), hier S. 57.

⁸ A. K. Porter, *Lombard Architecture*. 3 Bde, New Haven, London & Oxford 1917, hier Bd. 2, S. 490.

⁹ Da eine Kathedrale für das Bestehen einer „civitas“ konstitutiv war, dürfte deren Bau zu den ersten Projekten des neuen Lodi gehört haben. Überträgt man die Beobachtung, daß in vielen Fällen, beispielsweise Modena, Cremona und Piacenza, Teile der Fassade im Westen sowie Krypta und Chor im Osten jeweils zu den ältesten Bauteilen zählen, auch auf Lodi, so läge in diesem Falle sogar eine Datierung der Fassadenskulptur bald nach 1158 nahe. Diese These ließe sich jedoch nur mit Hilfe der noch immer ausstehenden genaueren Bauuntersuchung von Lodi klären, die sich allerdings nach der durchgreifenden

Restaurierung der Kathedrale in den 50er und 60er Jahren als außerordentlich schwierig erweisen dürfte.

¹⁰ T. Gädeke, *Die Architektur des Nikolaus - Seine Bauten in Königslutter und Oberitalien*. Hildesheim, Zürich & New York 1988, S. 123–150, bes. S. 125–127.

¹¹ Die gesamte Skulptur der „Scuola di Piacenza“ müßte erneut geordnet und datiert werden. Da diese Aufgabe nicht zu den eigentlichen Zielen dieses Artikels gehört, möchte ich mich hier auf einige kurze Bemerkungen beschränken: An den Beginn, d.h. um 1140, wären die Reliefs im Langhaus der Kathedrale von Piacenza zu setzen. Ähnlich geartete Werke, die sich besonders durch fließende Gewänder auszeichnen (beispielsweise die Frankfurter Reliefs, aber auch noch die Skulptur am Westportal von Lodi), stehen damit in engem Zusammenhang. Zumeist sehr grob gearbeitet Figuren mit kantigen Gesichtern dürften in eine spätere Phase gehören, z.B. die Kapitellplastik im südlichen Querarm von Piacenza, dessen Freipfeiler und obere Partien zu den jüngsten romanischen Bauteilen der Kathedrale zählen (vielleicht um 1160). Anzuschließen wären auch die Propheten auf der Südseite des Langhauses sowie die Skulpturen der Ghirlandina von Modena (vor 1169), vielleicht auch von S. Antonino in Piacenza, womit sich das Datum von 1172 für das dieses Portal doch noch retten ließe. Die Ungewißheit solcher Datierungsvorschläge hängt damit zusammen, daß bestimmte Schemata innerhalb der Skulptur der „Scuola“ mehr als dreißig Jahre lang durchgängig gepflegt wurden, gleichzeitig aber ganz unterschiedliche Stillagen nebeneinander zum Tragen kamen.

¹² Innerhalb des Gesamtgefüges lassen sich in der Kathedrale von Piacenza keine größeren Bauunterbrechungen oder Planwechsel erkennen. Diese beginnen erst im 13. Jahrhundert mit der Emporenzone des Langhauses. Deshalb scheinen die unteren Teile des Langhauses, das gesamte Querhaus und der Chor relativ zügig errichtet worden zu sein. Neben einer Reihe von Indizien, die hier nicht in der notwendigen Ausführlichkeit dargelegt werden können, gibt es jedoch einige leicht nachvollziehbare Gründe, die für einen retardierenden Baufortschritt auf der Südseite innerhalb der ersten großen Bauphase sprechen: Während auf der Nordseite die unteren Geschosse eines Fassadenturmes gebaut wurden, die zugleich zum Langhaus gehören, kam die entsprechende Konstruktion auf der Südseite nie über die Anfänge hinaus. Ferner gehören die Kapitele an der Innenwand des nördlichen Seitenschiffes stilistisch in die unmittelbare Nachfolge der um und bald nach 1100 datierbaren Skulptur von Modena und Nonantola, während sich für die entsprechenden Kapitele auf der Südseite keine so frühen Vorbilder benennen lassen. Vielmehr setzen sie einen Großteil der übrigen Kapitele der Kathedrale von Piacenza voraus. Weitere bauarchäologische Argumente habe ich in meiner bislang unpublizierten Monographie der Kathedrale von Piacenza aufgeführt.

¹³ Die einzige komplexe Untersuchung der gesamten Piacentiner Bauskulptur findet sich bei A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*. Bd. 3, *L'arte romanica*. Mailand 1904, Reprint Liechtenstein 1967, S. 160–180 und S. 186.

¹⁴ Zum Vergleich böte sich hier auch das Abrahamskapitell im Chor an (Abb. 11), das bereits von Francovich 1952 (wie Anm. 1), hier S. 18, als Vorbild für die „Scuola-Reliefs“ herangezogen wurde.

¹⁵ Das Problem der unterschiedlichen Stilhöhen in der mittelalterlichen Plastik seit dem 13. Jahrhundert wurde von R. Suckale in folgenden Aufsätzen erörtert: *Die Kölner Domstatuen*. Kölner und Pariser Skulptur in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. In: *Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins*, XLIV–XLV, 1978–1979, S. 223–254, bes. 240–242 und P. Parler und das Problem der Stillagen. In: *Die Parler und der Schöne Stil. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Bd. 4, Köln 1980, S. 175–183, bes. S. 179–181.

¹⁶ „... Archiepiscopus et Consules duo theatra constituerant. In uno Archiepiscopus cum episcopis et Abbatibus et ecclesiarum Praelatis stetit et sedit: in altero Consules cum juris legum et morum peritis. Atque in circuitu eorum affuit innumera multitudo Clericorum et laicorum, mulierum quoque virginum expectantium sepelitionem vitiorum, et suscitationem virtutum.“ Zitiert nach: J. D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum nova, et amplissima collectio* ... Bd. 21 (1109–1166), Venedig 1776, Sp. 159–160.

¹⁷ Die ältesten Kleiderordnungen stammen zwar erst aus dem 13. Jahrhundert, doch ist der Diskurs über ständische Differenzierung durch Kleidung bereits für das 12. Jahrhundert belegt. Vergl.: J. Bumke, *Höfische Kultur*. München 1986, Bd. 1, S. 172–175.

¹⁸ Zur Unterscheidung zwischen Blatt- und figürlichem Protomenkapitell, die beide antiken Ursprungs sind, und dem szenischen, originär mittelalterlichen Kapitell vergl. den Aufsatz von W. Sauerländer in diesem Band.

¹⁹ H. von Bingen, *Scivias*. Lib. II, Visio VI, zitiert nach P. Latina, Bd. 197, Sp. 516–17.

²⁰ Vergl. M. E. Gössmann, Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters. München 1957, S. 110–111.

²¹ Vergl. H. C. Peyer, Stadt und Stadtpatron im mittelalterlichen Italien. Zürich 1955.

²² A. M. Romanini, Die Kathedrale von Piacenza – der Bau des 12. und 13. Jahrhunderts. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, XVII, 1954, S. 129–162, hier bes. S. 133–34; vor 1135. Gädeke 1988 (wie Anm. 10), S. 270–71: vor 1132. Diese Datierungen dürften vielleicht insgesamt ein wenig zu früh sein, weil damit die große zeitliche Lücke zwischen den Piacentiner Reliefs und der verwandten, aber keinesfalls vor 1158 datierbaren Skulptur von Lodi nur schwer erklärbar würde. Allein Quintavalle datiert den Baubeginn der Kathedrale von Piacenza und die Reliefs – die er Niccolò zuschreibt – noch erheblich früher, an den Beginn des 12. Jahrhunderts. (Zuletzt: A. C. Quintavalle, B. Antelami. Katalog der Ausstellung Parma, 31. März–30. September 1990, Mailand 1990, S. 26). Historische oder bauarchäologische Argumente für diese Annahme fehlen allerdings.

²³ Der Hinweis auf diese pure Selbstverständlichkeit ist im Hinblick auf die Literatur notwendig. L. C. Pratesi, die eine Reihe akribischer stilkritischer Untersuchungen der Kathedralskulptur vorgelegt hat (bes. C. Pratesi, wie Anm. 1), akzeptiert zwar die von A. M. Romanini vorgeschlagene Datierung des Langhauses in die dreißiger Jahre, gibt die dortigen Reliefs aber trotzdem in die siebziger Jahre.

²⁴ Immerhin wird damit die These von G. de Francovich 1952 (wie Anm. 1), hier S. 143–44 bestätigt, daß die Skulptur der „Scuola“ nicht ohne weiteres die unmittelbare Vorläuferin für das Œuvre des B. Antelami gewesen sein kann, wovon Krautheimer-Hess und Jullian noch ausgingen.

²⁵ Der Fall Parma wurde besonders ausführlich untersucht von R. Schumann, Authority and the Commune: Parma 833–1133. (= Deputazione di Storia Patria per le provincie Parmensi, Studi e testi, II, 8) Parma 1973, bes. S. 245–47. Auch in Cremona wurden während des Neubaus der Kathedrale kirchlicher und städtischer Besitz verwaltungstechnisch miteinander verflochten. Vergl.: U. Gualazzini, Il „populus“ di Cremona e l'autonomia del Comune. Ricerche di storia del diritto pubblico medioevale italiano. Bologna 1940, bes. S. 5 und S. 27.

²⁶ 1110 wurde hierfür in Pisa die folgende Formel gefunden, als das Kastell von Ripafratta übergeben wurde an: „Pietro Archiepiscopo suisque Successoribus et operariis Sancte Marie et Pisanis Consulibus ad utilitatem predictae Ecclesie et Pisani Populi“. Zitiert nach: C. Hegel, Geschichte der Städteverfassung von Italien. Leipzig 1847, Bd. 2, S. 187, Anm. 3.

²⁷ Vergl. Anm. 12.

²⁸ Vermutlich ist der Kathedralbau von Piacenza zwischen 1150 und 1160 zum Erliegen gekommen. Zunächst lassen die Quellen ab dieser Zeit auf finanzielle Schwierigkeiten schließen; bald danach dürfte ein Weiterbau wegen der heftigen Auseinandersetzungen mit Friedrich Barbarossa vollkommen ausgeschlossen gewesen sein.

²⁹ Auch weitere Skulpturen, die ähnlich wie die Prophetenfiguren am Ende der ersten großen Bauphase entstanden, sind erheblich schlechter als die früheren Werke. Dies gilt beispielsweise für die Kapitelle in den äußeren Querhausjochen. Vergl. Anm. 11.

³⁰ Offenbar bevorzugten besonders die Schuhmacher solche Reliefs: In der Kathedrale von Piacenza befinden sich zwei Darstellungen dieser Berufsgruppe, eine weitere in der Kathedrale von Lodi und noch einmal zwei in S. Bassiano in Lodi Vecchio.

³¹ Vergleiche hierzu den Aufsatz von A. von Hülsen-Esch in diesem Band.

³² Francovich 1952 (wie Anm. 1), S. 69–73.

Abbildungen

- 1 Piacenza, Kathedrale, Langhaus
- 2 Piacenza, S. Antonino, sog. Adam
- 3 Lodi, Kathedrale, sog. Adam
- 4 Piacenza, Kathedrale, Relief im Langhaus, Maria mit Kind
- 5 Piacenza, Kathedrale, Relief im Langhaus, Hl. Paolina
- 6 Piacenza, Kathedrale, Relief im Langhaus, Hl. Margarete
- 7 Piacenza, Kathedrale, Relief im Langhaus, Hl. Giustina
- 8 Piacenza, Kathedrale, Relief im Langhaus, Prophet
- 9 a, b Piacenza, Kathedrale, Figurengruppe am Apsisfenster
- 10 Piacenza, Kathedrale, Kapitell im Nordseitenschiff

- 11 Piacenza, Kathedrale, Kapitell mit Szenen aus der Abrahamsgeschichte
- 12 Piacenza, Kathedrale, Samson-Kapitell
- 13 Piacenza, Kathedrale, Stifterrelief im Langhaus „Johannes“
- 14 Piacenza, Kathedrale, Stifterrelief im Langhaus „UGO Tincor“
- 15 Piacenza, Kathedrale, Stifterrelief im Langhaus, Schuhmacher I
- 16 Piacenza, Kathedrale, Stifterrelief im Langhaus, Schuhmacher II
- 17 Lodi, Kathedrale, Stifterrelief im Langhaus, Schuhmacher

Abbildungsnachweis

- 4-8, 10-16 Parma, Soprintendenza dei beni architettonici
- 9 Nach Quintavalle 1973