



Moritz Woelk
BENEDETTO ANTELAMI
Die Werke in Parma und Fidenza

1995, 376 Seiten, 96 Tafeln mit 194 Abbildungen
1995, 376 pages, 96 plates with 194 figures
ISBN 3-930454-01-7, Preis/price EUR 59,-

Aus der Reihe/from the series:
Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance
Herausgegeben von Prof. Dr. Joachim Poeschke
Band 2

Folgend finden Sie ausgewählte Seiten aus einem
Buchprojekt des Rhema-Verlags, Münster

Für weitere Einzelheiten besuchen
Sie bitte unsere Website:

<http://www.rhema-verlag.de>

The following are selected pages
from a book of the Rhema-Verlag, Münster (Germany)

For further information
please visit our website:

<http://www.rhema-verlag.com>

Moritz Woelk

BENEDETTO ANTELAMI

Die Werke in Parma und Fidenza

1995

RHEMA

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	7
Antelami in den Augen der Kunsthistoriker	9
1 Vorläufer Nicola Pisanos	9
2 Summe der Romanik	10
3 Antelami am Beginn der Gotik	14
4 Ikonographische Fragen	18
5 Das Baptisterium im Licht der neuen Restaurierung	25
6 Zielsetzung dieser Arbeit	28
Die emilianische Skulptur vor dem Auftreten Antelamis	31
1 Die lombardische Tradition	31
2 Wiligelmo	32
3 Wiligelmos Nachfolge, Nikolaus und seine Werkstatt	35
4 Die »Schule von Piacenza«	44
Zur Kunst Antelamis	49
1 Die Prophetenstatuen in Fidenza	49
2 Die Fragmente des Lettners im Dom von Parma	57
2.1 Das Kreuzabnahmere relief	59
Gestalt und Thema des Reliefs	59
Künstlerische Vorbilder	72
2.2 Weitere Skulpturen des Lettners	80
Das Majestasrelief	80
Die Kapitelle	84
Die Löwen	92
2.3 Zur Rekonstruktion des Lettners	94
2.4 Stil und Programmgestaltung des Lettners	98
3 Die Skulpturen des Baptisteriums	99
3.1 Skulpturen und Architektur	101
Zum Außenbau des Baptisteriums	101
Das Sockelgeschoß mit den Portalen	102
Der Innenraum und seine Skulpturen	104
Baptisterium und gotische Kathedrale	107
3.2 Thematik der Skulpturen	108
Das Epiphaniaspotal	108
Die Szenen der Kindheit Christi im Innenraum	116
Das Gerichtsportal	119

Die Visionen der Apokalypse	129
Christus als Weltenherrscher. König David und der Lobgesang der Gerechten (129) – Das Apokalyptische Weib und der Engels- kampf (131) – Die Anbetung des Lammes. Das Wasser des Lebens (137) – Die abschließende Himmelsvision (139)	
Das menschliche Leben zwischen Zeit und Ewigkeit	142
Der »contemptus mundi« bei Antelami und im 12. Jahrhun- dert (144) – Zwischenergebnis (155) – Die kurze Frist des Satans auf der Erde und das Lebensbuch des Lammes (155) – Zusammenfassung (158)	
Das Gute und das Böse	158
3.3 Gestalt der Skulpturen	160
3.4 Neue Einflüsse aus Frankreich?	171
3.5 Antelami und die Bauhütte des Baptisteriums: Die Ausführung der figürlichen Skulpturen	177
3.6 Exkurs: Zur Baugeschichte	185
Historische Nachrichten	186
Kann die Kuppel auf einem Planwechsel beruhen?	192
Bauverlauf	197
Ergebnis	205
4 Der Bischofsthron im Dom von Parma	205
5 Die Madonna des Domes in Fidenza	210
6 Die Monate in Parma	214
 Exkurse: Werke im Umkreis der Antelamiwerkstatt	230
1 Zur Domfassade in Fidenza	230
2 Antelami und die Campionesi	242
 Zusammenfassung	249
 Literatur	256
 Abbildungsnachweis	274
 Personenregister	275
 Ortsregister	278

VORWORT

Vorliegende Arbeit wurde im Februar 1992 von der Julius-Maximilians-Universität Würzburg als Dissertation angenommen. Für die Publikation wurde der Text etwas gekürzt und durch Aufnahme inzwischen erschienener Literatur aktualisiert.

Sehr herzlich möchte ich all denen danken, welche mir mit Rat und Tat geholfen haben, an erster Stelle meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Joachim Poeschke. Mit Anregungen, kritischer Aufmerksamkeit und großem Engagement hat er die Arbeit bis zur Drucklegung gefördert. Gedankt sei auch Frau Gabriele Poeschke für ihre Mithilfe bei der Endredaktion des Textes. In den Dank eingeschlossen seien die Hochschuldozenten, deren Lehre mich besonders geprägt hat, vor allem mein verehrter Braunschweiger Lehrer Prof. Dr. Martin Gosebruch, sowie die Professoren Erich Hubala, Erika Simon, Peter Herde, Joachim Ehlers und Frau Dr. Margret Stuffmann.

In Parma wären meine Forschungen nicht möglich gewesen ohne die großzügige Hilfsbereitschaft des Restaurators Bruno Zanardi, welcher mir seit 1989 in allen Phasen der Restaurierung des Baptisteriums von innen und außen jederzeit Zugang zu den Gerüsten gab und so ein intensives Studium der Plastiken und Kapitelle aus der Nähe ermöglichte. Vertrauensvoll hat er mir darüber hinaus seine eigenen, damals noch unveröffentlichten Beobachtungen mitgeteilt, darunter die erste Version eines für die Neuauflage der Schriften von Michele Lopez vorgesehenen Manuskriptes, dessen Ergebnisse jetzt weitgehend in den beiden Bänden »Battistero di Parma« zugänglich sind, wonach sie im folgenden zitiert werden. Für lebhafte Diskussionen und herzliche Gastfreundschaft danke ich dem Leiter des Domarchivs in Fidenza, Don Amos Aimi. Don Aimi hat in selbstloser Weise alles ihm mögliche getan, um meine Arbeit zu unterstützen.

Franziska Windt hat mit wachem Auge und inspirierenden Gesprächen sowie mit tätiger Hilfe alle Phasen der Arbeit begleitet.

Wertvolle Ratschläge gaben mir Prof. Dr. Stefan Kummer in Würzburg, Dr. Irene Hueck in Florenz und Susanne Koller-Schmitz in Köln. Weiter gilt mein Dank in Parma dem Leiter des Domarchivs Dr. Alfredo Bianchi, der Leiterin der Galleria Nazionale und Soprintendente ai beni storici e artistici, Dr. Lucia Fornari Schianchi, dem Leiter der Fabbrica des Domes, Ingegnere Gualtiero Savazzini, in Darmstadt Dr. Theo Jülich, in Freiburg Peter Stephan und nicht zuletzt den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Universitätsbibliothek in Würzburg. Die Gerda-Henkel-Stiftung gewährte einen großzügigen Druckkostenzuschuß. Für seine große Sorgfalt bei der Gestaltung des Buches danke ich herzlich dem Verleger Tim Doherty.

Meinen lieben Eltern schließlich gebührt der tiefste Dank, weshalb Ihnen diese Buchausgabe gewidmet ist.

Frankfurt am Main, im April 1995

ANTELAMI IN DEN AUGEN DER KUNSTHISTORIKER

1 Vorläufer Nicola Pisanos

Die ersten kunsthistorischen Urteile zu Antelami sind von einer entwicklungsgeschichtlichen Sehweise geprägt, deren Maß und Ziel in Nicola Pisano liegt. Sie orientieren sich damit an Vasari, welcher erst mit Nicola nach einer langen Phase des Niedergangs die Künste wieder aufleben läßt: Antelamis Bedeutung bestimmte sich als Etappe in der Vorgeschichte Nicola Pisanos, der seinerseits ausgehend von Wertvorstellungen der Renaissance bewundert wurde.

Nach kurzen Erwähnungen bei Lanzi und Cicognara, die Antelami unter den Vorläufern des mit Nicola erreichten »risorgimento delle arti« einstuften, war es Friedrich Köhler, der erstmals den Rang Antelamis erkannte und seinen Parmenser Werken eine genauere Betrachtung widmete.¹ Köhlers These, daß die Kunst Antelamis nicht nur eine Vorstufe, sondern eine künstlerische Voraussetzung für die Erneuerung der toskanischen Skulptur im 13. Jahrhundert, namentlich durch Nicola Pisano, bedeute, sowie seine Kritik an dem auf Florenz konzentrierten Geschichtsbild Vasaris wurden von der Forschung zunächst aber nicht aufgenommen.

Jacob Burckhardt nannte Nicolas Stil »eine verfrühte und deshalb bald wieder erschene Renaissance«. Als vereinzelt Schwalbe, die diesen Sommer noch nicht bringen konnte, sah er die Monatsdarstellungen Antelamis, »lebendig und selbst schön bewegt«. Zugleich lenkte er den Blick auf die Nähe der Monate und des Zooforo am Baptisterium zur nordalpinen, d. h. für Burckhardt deutschen Plastik, welcher er für die Zeit um 1200 gegenüber der italienischen die künstlerische Führungsrolle zuspricht. Das Besondere dieser Kunst erkannte er in ihrem »Verlangen nach deutlicher und energischer Bezeichnung des Lebens« im Unterschied zur älteren Mystik.²

Ausschließlicher als Burckhardt ist der Parmenser Historiker Michele Lopez von der Kunstauffassung Vasaris bestimmt, wenn er in seiner grundlegenden Monographie über das Baptisterium Antelami nicht nur den wichtigsten Vorgänger Nicola Pisanos nennt, sondern darüber hinaus an ihm gerade solche Eigenschaften lobt, welche für Vasari zum guten *disegno* gehörten; so habe Antelami sich von den verhärteten *maniere de' greci maestri*, d. h. der byzantinischen Kunst gelöst, indem er seinen Figuren mehr Bewegung (*moto*) und Gelenkigkeit (*scioltezza*) verlieh, und das Beste, was Antelami geschaffen habe, seien in ihrer Nähe zur Antike die Engelsstatuen über dem Nordportal des Bap-

¹ LANZI 1801/1970, 221; CICOGNARA ²1823, 99ff., der allerdings der Skulptur von Pisa und Venedig den Vorrang einräumt; zu Antelami bzw. Parma 102, 108, 142; KÖHLER 1826, zu Antelami bes. 305ff.

² BURCKHARDT 1855, 532f. und 550. Allerdings sah er zwischen der Kreuzabnahme und den Skulpturen des Baptisteriums mit Ausnahme des Zooforo einerseits und diesem sowie den Monaten andererseits einen solchen Unterschied, daß er letztere nicht Antelami sondern einem anderen Künstler zuschrieb. Ausdrückliche Ablehnung erfuhr Köhlers These durch MOTHES 1884, 439, der konventioneller urteilte, wenn er Antelami als den »vielleicht bedeutendsten Künstler vor Nicola Pisano« bezeichnete.

DIE EMILIANISCHE SKULPTUR VOR DEM AUFTRETEN ANTELAMIS

Als Antelami Ende der 1170er Jahre seine ersten Werke in Fidenza und Parma schuf, gab es in der Po-Ebene bereits eine bildhauerische Tradition von hoher Qualität. Alle Hauptwerke der romanischen Skulptur dieser Region liegen in einem von Parma leicht erreichbaren Umkreis, und fast alle wurden auch mehr oder weniger häufig mit Antelami in Verbindung gebracht, als Elemente der einheimischen Tradition, an die seine Kunst anknüpft oder von der sie sich abhebt. Verglichen mit der romanischen und gotischen Skulptur Frankreichs gibt es für diesen Bereich erst wenige Übersichtsdarstellungen, von denen die meisten aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts stammen. Die Spezialliteratur dagegen ist in den letzten Jahrzehnten erheblich angewachsen, was das Verständnis der emilianischen Romanik einerseits erleichtert, andererseits wegen der zum Teil sehr kontroversen Meinungen aber auch kompliziert. Die grundlegenden Handbücher sind noch immer die von Zimmermann, Venturi, Porter und Toesca;⁸⁴ von französischer Seite sind die Arbeiten von Jullian hervorzuheben.⁸⁵ Übergreifenden Charakter haben auch Darstellungen von Vöge, Bertaux, Mâle, Vitzthum, Krautheimer-Hess, Crichton, Quintavalle, Gnudi, Sauerländer, Gosebruch und Romanini.⁸⁶ Oft sind in monographischen Darstellungen Beiträge zum Verständnis der gesamten Epoche vorgelegt worden, so besonders durch Francovichs Antelami-Monographie, Salvini's Buch über Wiligelmo und jüngst durch die Dissertation Kains zu Nikolaus.⁸⁷ Eine Übersicht über die emilianische Skulptur des 12. Jahrhunderts kann an dieser Stelle nicht gegeben werden. Die folgende Skizze soll dazu dienen, einige Kriterien herauszuheben, die es erlauben, Antelamis Stellung innerhalb dieser Entwicklung zu beurteilen.

1 Die lombardische Tradition

Die innerhalb der romanischen Skulptur Oberitaliens altertümlichste Strömung nahm ihren Ausgang von der lombardischen Bauornamentik, z. B. in S. Savino in Piacenza, in S. Fedele und S. Abondio in Como, S. Michele in Pavia oder S. Ambrogio in Mailand. Viele dieser Bauten bzw. ihr plastischer Schmuck sind erst im Laufe des 12. Jahrhunderts

⁸⁴ ZIMMERMANN 1897; VENTURI 1904; PORTER 1917; TOESCA 1927.

⁸⁵ Am umfangreichsten JULLIAN 1945; siehe aber auch 1931a, 1958, 1960.

⁸⁶ VÖGE 1894 und 1902; MÂLE 1922/⁵1947, 245–279; VITZTHUM 1924; KRAUTHEIMER-HESS 1928; CRICHTON 1954; GNUDI 1972; SAUERLÄNDER 1985; GOSEBRUCH 1985. QUINTAVALLE stellt seine Auffassung vom Entwicklungsgang der emilianischen Skulptur und Architektur der Romanik am zusammenhängendsten in »Romanico padano, civiltà d'Occidente« (1969) und den beiden Katalogen zu Wiligelmo (1991) und zu Antelami (1990) dar. Einführungen geben u. a. SAUERLÄNDER 1963; BOSSAGLIA 1973; PERONI 1984; ROMANINI 1988.

⁸⁷ FRANCOVICH 1952; SALVINI 1956; KAIN 1986.

ZUR KUNST ANTELAMIS

1 Die Prophetenstatuen in Fidenza

Durch ihre herausragende Qualität nehmen die Statuen der Propheten David und Ezechiel (Abb. 17, 18) in der Skulpturendekoration der Fassade des Domes von Fidenza eine ähnliche Sonderstellung ein wie der Trophimus¹³⁸ im Kreuzgang von Arles. In welchem Verhältnis die Fidentiner Fassade insgesamt zu Antelamis Werken in Parma steht, wird am Ende dieser Arbeit erörtert. Die beiden Propheten jedoch, deren Zuschreibung und Datierung in der Forschung sehr unterschiedlich beurteilt werden,¹³⁹ sollen bei der Betrachtung der Kunst Antelamis den Anfang machen.

Frei vom Grund der konkaven Nische abgelöst, stehen die Propheten fest und sicher auf einer flachen Plinthe. Ihr Stand baut sich von unten her streng frontal in drei Achsen

¹³⁸ Zu diesem unten S. 75.

¹³⁹ LOPEZ 1864, 24 (Antelami); MOTHEs 1884, 439 (Antelami oder einer seiner Schüler); TOSCHI 1888, 14 ff. (Antelami, ohne Datierung; betont aber die archaische Härte der Gewänder im Vergleich zu den beiden Nischenstatuen der Propheten am Baptisterium); ZIMMERMANN 1897, 106, 145 f. (Antelami, nach dem Baptisterium); VENTURI 1904, 324 (Antelami oder Gehilfen unter seiner Aufsicht, zwischen 1178 und 1196); TESTI 1916, 151 ff. mit Anm. 4 (hält die Propheten für altertümlicher und schlechter als die Kreuzabnahme, die Reliefs der Nischen dagegen für fortschrittlicher als die des Baptisteriums, keinesfalls könnten die Propheten zwischen der Kreuzabnahme und dem Baptisterium vermitteln; er löst den Widerspruch nicht durch eine getrennte Datierung von Propheten und Nischen, sondern durch die Zuschreibung der Propheten an einen Schüler des Meisters der Propheten am Baptisterium); PORTER 1917, Bd. 1, 295 und Bd. 3, 177, 194 (Antelami, 1184–96); VITZTHUM 1924, 91 ff. (Antelami, nach dem Baptisterium); KRAUTHEIMER-HESS 1928, 301 f. (reife Werke Antelamis); JULLIAN 1945, 248 ff. (Antelamischüler, ca. 1201–20); A.O. QUINTAVALLE 1947, 25 (stark provençalisierender Antelamischüler, nach dem Baptisterium); FRANCOVICH 1952, 352 f. (Antelami, nach dem Baptisterium); SALVINI 1954, 221 f. und 1961, 439 (Antelami, ca. 1180–90); ARSLAN 1955, 83 (nicht Antelami, um 1179); TOESCA 1927, 782 mit Anm. 24 S. 892 (Schüler oder Gefährte Antelamis, Ende 12. oder Anfang 13. Jh.) und 1960, 29 (schlechter Nachahmer der beiden Prophetenstatuen am Baptisterium); BAUTIER 1968, 107 ff. (aus epigraphischen Gründen: Antelami, um 1180, jedenfalls zwischen 1178 und 1196); QUINTAVALLE 1969, 28 f., 120 ff. (»un grande maestro chartriano« [29] oder »un antelamico ... di cultura più decisamente chartriana« [140], gleichzeitig mit dem Parmenser Baptisterium); GNUDI 1972, 344 (Antelami, um 1190); TASSI 1973, 48 ff., 103 ff. (Antelami, Anfang 13. Jh.); DIEMER 1978, 224 f. (nah verwandt mit den von ihr ans Ende des 12. Jhs. datierten Figuren der Gilabertuswerkstatt in Toulouse); Gnudi in »Il risveglio« vom 29.9.1979 (siehe unten Anm. 668; Antelami, Ende 12. Jh., anknüpfend an die Ile-de-France); SAUERLÄNDER 1985, 70 ff. und 1987, 6 f. (von Antelami unabhängiger Bildhauer, der sich an den von Brunus signierten Statuen in Saint-Gilles und an der Antike orientiert, gleichzeitig oder früher als das Kreuzabnahmerelief in Parma); GANDOLFO 1988, 297 ff. (von Antelami unabhängiger Meister, unter dem Eindruck von Ile-de-France und Provence, zwischen 1179 und 1207); QUINTAVALLE 1990, 86 f. (ein von Antelami zu unterscheidender, auch frühgotisch geschulter, doch weniger an Chartres und Paris als an Étampes und Angers orientierter Meister, nach 1180); Calzona in: QUINTAVALLE 1990, 370 (Künstler im nahen Umkreis Antelamis, von dem vielleicht auch die nah verwandten, sitzenden Propheten der Nordostwand am Baptisterium stammen); QUINTAVALLE 1991a, 62 (Meister der Arca di Abdon e Sennen im Parmenser Dom, zwischen 1178 und 1196); DE MARCHI 1991, 8 Anm. 3 (mit TASSI 1973 gegen Sauerländers Frühdatierung); BUCHELT-BREIL 1994, 64 f., 72, 80 f., 130, 162, 168 (»Antelamiwerkstatt« [64] oder »Stilrichtung des Antelami« [72] oder »von Antelami selbst oder aber vielleicht von einem seiner engsten und fähigsten Mitarbeiter« [168]), besonders vergleichbar den Nischenstatuen am Baptisterium, dort vor allem dem

Bewegung beschränkt sich dabei auf das Obergewand, während bei den Propheten Ober- und Untergewand gleichermaßen wichtig waren. Auch darin zeigt das Relief eine stilistisch fortschrittlichere Klärung der Gesamterscheinung. Sollte Antelami später diesen Entwicklungsweg noch einmal wiederholt haben? Eine Datierung der Propheten vor das Kreuzabnahmerelief würde diese seltsame Konstruktion vermeiden.

Ein Nebenergebnis dieser Datierung, zusammen mit den beobachteten Übereinstimmungen mit den Arler Aposteln liegt in der Bekräftigung von Vöges Annahme, daß Antelamis Kreuzabnahme von 1178 einen Terminus ante quem für den Arler Portikus abgibt. Berücksichtigt man, daß sich dieses Datum wohl auf die Vollendung des ganzen Lettners beziehen dürfte, die doch mindestens ein Jahr, wenn nicht zwei Jahre beansprucht haben wird, käme man für die Propheten und damit als Obergrenze für Arles auf ein Datum um 1175, was angesichts der kontroversen Datierungen der provençalischen Werke nicht ganz gleichgültig ist.

Trotz der in diese Statuen eingegangenen Erfahrungen aus Frankreich und aus der emilianischen Tradition bleibt am Ende vor allem ihre Neuartigkeit zu bestaunen. Ihr kantiges Erscheinungsbild, das sie von Chartres und seiner unmittelbaren Nachfolge unterscheidet, hat mit rustikaler Schlichtheit, die etwa einer »höfischen« Kultur entgegensetzen wäre, nichts zu tun. Es handelt sich um Figuren frühgotischer Prägung, die ihre Tektonik unabhängig von der materiellen Bindung an einen Reliefräger entwickeln. Während französische Gewandfiguren durch ihre Verbindung mit der Architektur geadelt werden, beruht die Würde des Prophetenpaares in Fidenza darauf, daß es erst aus seiner Ablösung von der Architektur heraus zu deren Formen in ein Bezugsverhältnis tritt. Die Propheten zeigen in noch angespannter, aber unverkennbarer Ausprägung alle wesentlichen Merkmale der von Antelami begründeten Figurenauffassung. Ihre Frühdatierung mit einem von Antelami unabhängigen Meister zu verbinden, wäre eine ähnliche Vorstellung wie ein vom frühen Giotto unabhängiger »Isaaksmeister« in Assisi.

2 Die Fragmente des Lettners im Dom von Parma

Den sichersten Halt für jede Antelamistudie bietet das Kreuzabnahmerelief im Dom von Parma (Abb. 29–33), weil es durch seine Inschrift datiert und eindeutig als Werk Antelamis gesichert ist: »ANNO MILLENO CENTENO SEPTUAGENO OCTAVO SCULTOR PATRAVIT MENSE SECUNDO – ANTELAMI DICTUS SCULPTOR FUIT HIC BENEDICTUS«. Eine Übersetzungsmöglichkeit dafür wäre: »Der Bildhauer skulptierte dies im zweiten Monat des Jahres 1178 – dieser Bildhauer wurde Benedictus Antelami genannt«. ¹⁵³

¹⁵³ So wurde die Inschrift von LOPEZ 1864, 21, ZIMMERMANN 1897, 106 und VENTURI 1904, 279 *noch* und von BOGNETTI 1959, 4 *wieder* richtig gelesen. PORTER 1915, 146ff. und 1917, Bd. 3, 161f. las statt »patravit« (skulptierte, vollendete) »patuit« und übersetzte »In February 1178 the builder revealed his art as a sculptor. This sculptor was called Benedetto«, ein Irrtum, der die Forschung lange davon abhielt, für andere Werke Antelamis, namentlich die Fidentiner Propheten, frühere Datierungen in Erwägung zu ziehen. FRANCOVICH 1952, 129 übersetzte »Nel febbraio 1178 uno scultore si rivelò; questo scultore fu Benedetto detto Antelami«. Zur Wortbedeutung von *Antelami* siehe das Referat der Diskussion bei FRANCOVICH 1952, 125ff., GANDOLFO 1991 sowie DAGNINO 1987 und 1992 (jeweils mit Bibliographie).

der Passion angebracht, die Auszahlung der Silberlinge und die Verleugnung Petri.³⁰⁴ Das ist bei Antelami anders. Neu ist auch die Folge der drei großen Reliefs, die jeweils in einer abgeschlossenen Szene ein dramatisches Geschehen und theologisch systematische Aussagen vereinen. Im ganzen des Lettners wäre weiterhin, soweit das angesichts seines fragmentierten und lückenhaften Erhaltungszustandes möglich ist, das Verhältnis der figürlichen Darstellungen zur architektonischen Struktur hervorzuheben. Die Figuren erhalten von den Rahmungen der Reliefs sowie durch die aus Chartres angeregte Form der Architekturkapitelle eine klare Ordnung, welche das Verhältnis der Darstellungen zueinander bestimmt. Darüber hinaus entsprechen die Rahmungen auch in ihrer abgestuften Kostbarkeit dem jeweiligen Rang der dargestellten Themen, von den schlichten Löwensockeln über die Kapitellarchitekturen bis zu den Nielloranken der großen Reliefs. Eine gegenüber der Romanik neue Vereinheitlichung dürfte die Gesamterscheinung des Lettners bestimmt haben. Die Figuren treten nicht in körperliche Spannung zu den Rahmenformen, wie bei Nikolaus, und werden auch nicht in Kastenformen gezwängt, wie am Lettner in Modena oder in den Ambofragmenten von Castellarquato, sondern lösen sich von der ihnen gegenüber zurücktretenden Rahmung ab. Die flache Umrandung der großen Reliefs und das gegenüber Chartres stärkere Gewicht der Figuren gegenüber den Architekturbekrönungen der Kapitelle tragen dazu bei. Über die Rahmenformen hinweg werden sich im Erscheinungsbild des gesamten Lettners die figürlichen Szenen zu einer heilsgeschichtlichen Sequenz verbunden haben, welche akzentuiert wurde durch die anschaulich hervorgehobenen Kernaussagen der Christologie.

3 Die Skulpturen des Baptisteriums

Das Baptisterium in Parma wurde 1196 begonnen und war 1216 weitgehend vollendet.³⁰⁵ Es wird außen und innen von einem Skulpturenzyklus geschmückt, dessen Umfang in Italien ohne Beispiel ist. Mit Ausnahme der Monatsdarstellungen und der dazugehörigen Tierkreiszeichen befinden sich alle Skulpturen an ihrem von Anfang an vorgesehenen Platz, wie die jüngste Restaurierung entgegen den Thesen Quintavalles bestätigt hat.³⁰⁶

³⁰⁴ Auch bei einer in Einzelheiten anderen Rekonstruktion des Lettners würde sich daran nichts ändern, denn diese Szenen waren jedenfalls für Bogenzwickel am Kryptaeingang bestimmt, was sich aus der trapezoiden Form der Reliefs ergibt.

³⁰⁵ Den Baubeginn gibt die, wie alle größeren Inschriften Antelamis in Hexametern verfaßte Inschrift am Nordportal an: »BIS BINIS DEMPIS ANNIS DE MILLE DUCENTIS INCEPIT DICTUS OPUS HOC SCULTOR BENEDICTUS«. Zur Baugeschichte siehe unten den Exkurs S. 185 ff.

³⁰⁶ Bei den von QUINTAVALLE 1969, 145 ff. und 1990, 158 ff. für nicht ursprünglich zum Baptisterium gehörig gehaltenen Skulpturen handelt es sich um sämtliche Einzelfiguren in den Kalotten des Innenraums, die Majestas in der Ostkonche, sowie sämtliche Statuen am Außenbau. Lediglich den umlaufenden Fries mit Fabeltieren und Tugenden, den QUINTAVALLE 1969 ebenfalls für nachträglich versetzt hielt, beläßt er inzwischen beim Originalbestand des Baptisteriums.

Auch das Argument, die vierte Galerie sei statisch als Auflagegewicht unverzichtbar, um dem Schub der Kuppel nach außen entgegenzuwirken,⁶⁴⁹ kann kaum überzeugen. Die Kuppel ist mit ihrem Klostergewölbe so steil gebaut, daß der Hauptdruck nach unten gelenkt werden dürfte (Abb. 55); und bis zur dritten Galerie wurden, wie erläutert, die Außenwände zusammen mit der Kuppel errichtet.

Ergebnis

Die Analyse der historischen Nachrichten, des Gesamtentwurfs, der konstruktiven Zusammenhänge sowie der Bauplastik hat ergeben, daß es weder einen stilistischen Bruch zwischen Innenraum und Außenbau oder zwischen Sockelgeschoß und Kuppelbereich gibt, noch Anzeichen für eine Unterbrechung der Bauausführung bis zum Beginn der vierten Außengalerie und zur Vollendung der Rippenkuppel. Die Kuppel wird künstlerisch und konstruktiv schon im Sockelgeschoß vorbereitet. Zäsuren sind weder im Entwurf noch im Bauverband zu erkennen. Da eine provisorische Inbetriebnahme der Taufkirche mit einer Unterbrechung des Kuppelbaus verbunden gewesen wäre, müssen die Kuppel, die dritte Außengalerie und zumindest Teile der vierten 1216 vollendet gewesen sein. Eine kleinere Baupause könnte bald nach 1216 eingetreten sein; ob es von 1248 bis 1259 eine Sperre der Marmorlieferungen gegeben hat, wie man vermutet hat, bleibt ebenso offen wie die Frage, ob eine solche Sperre Auswirkungen auf den Bau der fünften, blinden Galerie gehabt haben könnte. Erst für die Balustrade auf dem Dach (1302), die Laternen an der Nordwestseite (1307) und zwei Strebepfeilerkapitelle an der Nordwestseite (1322) hat man wieder chronikalische Nachrichten. Ob alle Strebepfeilerkapitelle erst aus dieser Zeit stammen oder ob es sich 1322 um Reparaturen handelte, ist letztlich eine Frage von antiquarischem Interesse. Kunstgeschichtlich interessant wäre es, zu wissen, wie Antelami sich die Attikazone vorgestellt hatte. Die ausgeführte steht in einem gewissen Widerspruch zur ansonsten vollkommenen Einheit des Gebäudes. Für den ursprünglichen Entwurf Antelamis scheint eine fünfte offene Galerie ebenso unwahrscheinlich wie eine kleinteilige Folge von spitzbogigen oder runden Arkaden. Am ehesten könnte man sich eine, ähnlich dem Architrav des Nordportals, durch Kassetten gegliederte, geschlossene rechteckige Attika vorstellen, inspiriert vielleicht von antiken Torbauten, doch das bleibt Spekulation.

4 Der Bischofsthron im Dom von Parma

Der Bischofsthron im Scheitel der Apsis des Parmenser Domes (Abb. 49, 103, 104) wurde vermutlich schon 1486–88 in das zu diesem Zeitpunkt dort errichtete, große Marmorziborium integriert.⁶⁵⁰ Wo er ursprünglich stand, ist so wenig bekannt wie sein vollständiges Aussehen. Offenbar aus der Zeit seines Versatzes stammen die heutige Rückwand

⁶⁴⁹ DE ANGELIS D'OSSAT 1939, 148.

⁶⁵⁰ Dazu FIACCADORI 1991b, XVII–XVIII.

men die meisten Forscher überein.⁶⁶⁵ Der stilistische Abstand zur Kreuzabnahme macht jedoch ein späteres Datum, wie es erstmals Venturi vorgeschlagen hat, etwa um 1200–05, wahrscheinlicher.⁶⁶⁶

5 Die Madonna des Domes in Fidenza

Die thronende Madonna mit Kind, die sich heute in der Krypta des Domes von Fidenza befindet (Abb. 106),⁶⁶⁷ ist in der Kunst des späten Antelami ein Hauptwerk. Ihre außerordentliche Qualität wurde von einigen Autoren zwar bemerkt, doch selten genauer charakterisiert.⁶⁶⁸ Schuld an der geringen Beachtung, die man der Madonna schenkte, war zum Teil ihre jahrhundertlang schwer zugängliche Aufstellung in einer Nische am Campanile des Domes. Wie Archivstudien Aimis ergaben, stand die Madonna auf dem Hauptaltars des Domes, bis sie von dort im Jahre 1568 entfernt wurde.⁶⁶⁹ Diese Maßnahme gehörte zu den Umgestaltungen im Gefolge des Konzils von Trient; auch in anderen Kirchen im Umkreis von Parma wurden damals, um dem Verdacht der Bilderverehrung entgegenzuwirken, Marienfiguren vom Altar entfernt und an den Außenbau versetzt.⁶⁷⁰ Schon 1561 waren in Fidenza der romanische Ambo zerstört und der Chorraum durch zwei neue Seitentrepfen verändert worden.⁶⁷¹ Daß die Madonna von Anfang an frei auf

⁶⁶⁵ ZIMMERMANN 1897, 112 ff.; JULLIAN 1945, 206 ff.; FRANCOVICH 1952, 162 ff.; SALVINI 1954, 218; 1961, 439; GNUDI 1972, 343. Allgemein in die Zeit 1178–96 wird der Thron datiert von LOPEZ 1864, 22; TOESCA 1927, 891, Anm. 23.

⁶⁶⁶ VENTURI 1904, 286 ff. »da assegnarsi al periodo avanzato dell'attività dell'artista«; QUINTAVALLE 1969, 28, 113 schlägt zu Recht als Datum 1200–10 vor. Ob, wie QUINTAVALLE 1990, 153 meint, in den Pferden ein Reflex der 1204 aus Konstantinopel nach Venedig gebrachten Pferde von S. Marco zu sehen ist, sei dahingestellt. Die Themenwahl für den Bischofsstuhl wird damit kaum motiviert worden sein. Nicht überzeugen kann die am selben Ort vorgebrachte Zuschreibung des Throns an den Meister der Arca di Abdon e Sennen (dem heutigen Hauptaltar des Domes).

⁶⁶⁷ Seit 1985, nach ihrer Restaurierung durch Ottorino Nonfarmale.

⁶⁶⁸ Eine Ausnahme bildet Cesare Gnudis Beurteilung der Figur in »Il Risveglio« N° 19, vom 29.9.1979, deren Kenntnis ich der Liebenswürdigkeit Don Amos Aimis verdanke: »Forse è una delle opere più mature dell'Antelami, è la più straordinaria come novità. Come epoca credo che sia più avanti dei profeti, è del tempo del battistero di Parma. C'è la classicità, la semplicità, la semplificazione che c'è nel battistero di Parma. Da dei risultati più poveri rispetto alla ricchezza ornamentale della deposizione e dei profeti; è proprio un ritornare da principio, e il culmine. Di questa altezza io non conosco altra opera di Antelami. E' il massimo come anticipazione di tutto il futuro del Duecento italiano; si arriva ad Arnolfo di Cambio dritti, dritti con 70 o 80 anni di anticipo. Guardatela un po' da tutte le parti; c'è questa novità assoluta dell'invasatura della figura dentro lo spazio. E' una cosa non francese che adossa la statua al monumento. C'è nella statua della Madonna questo senso di erigere la scultura dentro lo spazio che essa stessa crea e di cui è circondata; questa è una cosa veramente nuova. L'aggancio della civiltà francese è necessario per spiegare i profeti; la statua della Madonna è il nodo fra la civiltà francese e la civiltà italiana. C'è in quest'opera una specie di chiave di volta; una tradizione che si conchiude e una che si apre.«

⁶⁶⁹ Die Nachricht stammt aus dem 1944 zerstörten »Libro della Fabbrica« des Fidentiner Domes und ist in einem Exzerpt des Abtes P. Zani von 1750 überliefert (Cronica di Borgo S. Donnino, ms. im Archivio Vescovile von Fidenza): »Li 12 Aprile 1568 fu fatta tor giù la Madonna dell'Altar grande. Libro della Fabbrica. Archivio Capitolare«, veröffentlicht von BIANCHI, 1991b, 19 nach Hinweis von Amos Aimis.

⁶⁷⁰ BIANCHI 1991b, 18 ff.; zum Dom von Parma BIANCHI 1991a.

⁶⁷¹ AIMI/COPELLI 1982, 138.

mens«, sondern auf dem im einzelnen reich differenzierten Kontrast von orthogonaler Festigung und dynamischer Bewegung. Erst solche Unterscheidung läßt sinnvollerweise von Synthese sprechen, nicht schon die bloß äußerliche Zusammengefaßtheit der Formen.

6 Die Monate in Parma

Die wissenschaftliche Diskussion um die Monatsdarstellungen Antelamis wurde von einem Rekonstruktionsproblem genährt und absorbiert. Schon Lopez bezweifelte, daß ihre isolierte Aufstellung auf der ersten Galerie im Innenraum des Baptisteriums, wo sich die Figuren bis zum Zweiten Weltkrieg befanden und wohin sie jetzt bedauerlicherweise wieder hinaufbefördert wurden (Abb. 137–141),⁶⁸⁴ ursprünglich vorgesehen war, und vermutete ihre Bestimmung für ein anderes Gebäude.⁶⁸⁵ Daran anknüpfend, schlug Testi vor, sie seien für ein niemals zur Ausführung gelangtes Hauptportal des Domes vorgesehen gewesen,⁶⁸⁶ ein Gedanke, der später in Form detaillierter Rekonstruktionshypothesen von Masetti und Quintavalle aufgegriffen wurde.⁶⁸⁷ Frugoni hält ebenfalls die Aufstellung auf der Galerie für nicht ursprünglich geplant und glaubt, die Monate sowie die vier Jahreszeiten seien für die spitzbogigen Lünetten am Kuppelansatz vorgesehen gewesen, eine Figur in jeder Lünette.⁶⁸⁸ Andere Forscher halten die Bestimmung der Monate für die erste Galerie im Innenraum für ursprünglich und stellen allenfalls die Anordnung der

⁶⁸⁴ Die Aufstellung der Figuren auf der Galerie, beginnend mit dem März im linken Interkolumnium der Nordostwand und endend mit dem Winter im rechten Interkolumnium der Südostwand, ist wiedergegeben bei FRANCOVICH 1952, Abb. 355–356 und bei LOPEZ 1864, Taf. 5. Die demgegenüber in der Abfolge der Figuren geringfügig, vor allem in der Plazierung der Jahreszeiten, veränderte Neuaufstellung basiert auf den Untersuchungen von ZANARDI 1992b, 263f., siehe dazu unten Anm. 690.

⁶⁸⁵ LOPEZ 1864, II3, 190ff. In der Einschätzung, die Aufstellung der Figuren auf der Galerie folge nicht dem ursprünglichen Plan, sind ihm zahlreiche Forscher gefolgt: ZIMMERMANN 1897, 199; PORTER 1917, Bd. 3, 140; VITZTHUM 1924, 93f.; KERSCHER 1986, 78 äußert sich widersprüchlich, sagt aber, daß der Zyklus sich »nicht mehr in situ« befinde. Für weitere entsprechende Positionen siehe auch die folgenden Anmerkungen.

⁶⁸⁶ TESTI 1916, 148ff., der an eine dem Monatsfries in Cremona vergleichbare Lösung dachte. A.O. QUINTAVALLE 1947, 24f. nahm eine tatsächlich realisierte Aufstellung der Monate auf einer Galerie an der Domfassade an, vor Errichtung der Vorhalle, die er für eine Neukonstruktion Giambonos da Bissone von 1281 hielt.

⁶⁸⁷ MASETTI 1967; QUINTAVALLE 1969, 145ff.; 1989, 139; 1990, 158ff., 189f.; 1991a, 58, 63ff.

⁶⁸⁸ FRUGONI 1992a passim, bes. 20ff., 25ff., 37ff. und 1992b, 149f. Diverse Argumente, die gegen diese Rekonstruktion sprechen, werden im folgenden in Anmerkungen gegeben. Dazu zählt besonders die ikonographische Unwahrscheinlichkeit der von Frugoni ins Himmlische Jerusalem versetzten und oberhalb der Majestas Domini angebrachten Monatsarbeiter (siehe dazu auch oben in der *Fortuna critica* S. 24 f. Hinzukommen technische Widersprüche: Die frontale, mit einem hinteren Kopf versehene Figur des Januar z. B. ließe sich zwar gut in einen Vorhallenfries wie in Cremona, kaum aber in die Wand einer der Lünetten am Kuppelansatz integrieren. Auch die in diesen Wänden enthaltenen Fenster, für die FRUGONI 1992a, 26 allen Ernstes unterstellt, sie seien ursprünglich nicht geplant und erst nachträglich, nach Aufgabe des Monatsprogramms, in die Wände am Kuppelansatz eingebrochen worden, machen ihre Rekonstruktion unmöglich.

EXKURSE: WERKE IM UMKREIS DER ANTELAMIWERKSTATT

1 Zur Domfassade in Fidenza

Historische Nachrichten zum Fidentiner Dom aus der Zeit seiner Entstehung im 12. und 13. Jahrhundert sind dünn gesät. Keine der aus dem 12. Jahrhundert bekannten Nachrichten erlaubt eindeutige Rückschlüsse auf Bauvorgänge am Dom.⁷³⁰ Nur zwei der erhaltenen Angaben lassen sich auf eine Bautätigkeit beziehen. Die erste ist eine schon von Porter hervorgehobene Passage aus der Vita des Hl. Donninus. Danach war im Laufe der Zeit die Verehrung des Heiligen so gestiegen, daß man eine Erweiterung der Kirche in Angriff nahm; leider war in Vergessenheit geraten, wo in der alten Kirche die Gebeine des Märtyrers begraben waren; doch einem Priester wurde enthüllt, daß sie in der Mitte der Kirche ruhten, wo man sie dann auch fand. Auf die Nachricht des Fundes eilte eine Menschenmenge von der anderen Seite des Flußes Stirone herbei, wobei die Brücke zusammenbrach, und die Menschen, darunter eine schwangere Frau, in den Fluß fielen. Dank des Hl. Donninus blieben alle unverletzt. Die Gebeine des Märtyrers blieben in einem Marmorschrein unter dem Altar der Kirche, bis sie 1448 in den neuen Schrein verbracht wurden (heute in der Krypta), und die Kirche wurde an Decken und Wänden mit Malereien ausgeschmückt. Mehrere Berichte, die jedoch nicht weiter als bis ins 16. Jahrhundert zurückgehen, verbinden dieses Ereignis mit dem Jahr 1207. Könnte man das bestätigen, hätte man einen Anhaltspunkt, denn dann wären zu diesem Zeit-

⁷³⁰ Die wichtigsten Nachrichten sind bei PORTER 1917, Bd. 2, 165 ff. wiedergegeben. Eine Weihe der Kirche 1106 durch Papst Paschalis II. kann entgegen der Meinung mancher Autoren, darunter Porter, nicht mit Teilen der heutigen Fassade verbunden werden. Wenig Aufschluß zur Baugeschichte geben die im 12. Jh. mehrfach zwischen Parma und Piacenza aufflammenden Kämpfe um Borgo S. Donnino; am gravierendsten war das Niederbrennen des Ortes 1152 durch die Parmenser, bei dem nur die Kirche verschont blieb; zu diesem Zeitpunkt könnten Arbeiten am Dom, sofern gerade welche im Gange waren, unterbrochen worden sein (dazu, neben Porter, FRANCOVICH 1952, 384 ff.). Die Bestätigung eines von Karl dem Großen der Fidentiner Kirche gewährten Privilegs durch Barbarossa aus dem Jahre 1162 besagt zur Baugeschichte nichts. Es belegt, wie schon Porter feststellte, nur, daß es im 12. Jh. eine Tradition gab, nach der Karl die Kirche privilegiert hatte. Daß 1188 die Artikel des Friedensschlusses zwischen Parma und Piacenza in der Kirche von Borgo S. Donnino ausgestellt wurden (dazu FRANCOVICH 1952, 385), heißt nur, daß es zu diesem Zeitpunkt eine funktionsfähige Kirche gab, aber nichts über die Fassade oder über die Erweiterung der Kirche. Schwer mit dem Befund der Fassade in Einklang zu bringen sind einige von Porter zitierte Angaben aus einem im Zweiten Weltkrieg verbrannten Manuskript des Priesters Pietro Granelli von 1863 (»Memorie storiche di Borgo S. Donnino«), wonach im Jahre 1284 die drei Portale der Fassade in ihren jetzigen Zustand versetzt, 1285 die Fassadentürme errichtet und 1287 die Außenverkleidung der Apsis und wohl auch die Wölbung des Innenraums vollendet wurden. Allenfalls bezüglich der Apsis könnte das zutreffen. Das eindeutig zu späte Datum 1284 hält Porter für die irrtümliche Angabe von 1184; auch das ist jedoch nicht akzeptabel, da die antelamischen Skulpturen der Fassade, mit Ausnahme der Prophetenstatuen, bereits vom Baptisterium in Parma abhängig sind, also nicht vor 1196 begonnen wurden und zum größten Teil sogar erst um 1210–20 zu datieren sind.

tisterium als bereits im 12. Jahrhundert entstanden sein dürfte.⁷⁶¹ Größere Selbständigkeit gegenüber Antelami und die Verarbeitung eigener nordfranzösischer Eindrücke zeigen dagegen der Meister der Skulpturen von der Kanzel des Domes in Vercelli sowie der Meister der Monate in Ferrara und der Lünette von S. Mercuriale in Forlì.⁷⁶²

2 Antelami und die Campionesi

Bei den Campionesi handelt es sich um eine Familie von Bildhauern und Baumeistern, die vom späten 12. bis in das 14. Jahrhundert die Bauhütte des Domes in Modena geleitet haben. Ihr Werk besteht sowohl in architektonischen Erweiterungen und Umbauten des Domes und seiner Einrichtung als auch in figürlichen Skulpturen, von denen die des Lettners und die am Außenbau sowie in der Sala dei Torresani des Campanile, der sogenannten »Ghirlandina«, die wichtigsten sind. Die Campionesi wurden nicht in die Vorgeschichte Antelamis einbezogen, weil sie weniger vor als gleichzeitig mit ihm tätig wurden. Man darf davon ausgehen, daß Antelami und der leitende Meister der Modeneser Werkstatt jeweils die neuesten Werke des anderen kannten. Zu für Antelami maßgeblichen Anregungen scheint es dabei aber nicht gekommen zu sein. Da in der Architektur des Baptisteriums keine vermeintlich campionesische Bauphase von einer antelamischen unterschieden werden kann, möge es hier genügen, kurz zu skizzieren, wie sich der Modeneser Lettner und die Skulpturen der Ghirlandina zu den figürlichen Skulpturen Antelamis verhalten.

Der heutige Lettner ist eine Rekonstruktion von 1921,⁷⁶³ in der Elemente aus zwei Entstehungsperioden vereint sind. Während die Skulpturen des halbrunden Ambos mit

⁷⁶¹ In die frühe Phase der antelamischen Kunst wird das Relief von PRECERUTTI GARBIERI 1975, 32, NERI LUSANNA 1982, 211 und ROMANO 1992a, 11f.; 1992b, 65, 71f. datiert. Trotz seiner zweifellos hohen Qualität kann es aber kaum ein Werk des frühen Antelami sein oder überzeugend die »Lücke« zwischen Kreuzabnahme und Baptisterium schließen. Obwohl es einige altertümliche Züge, wie die charakteristischen Stabfalten, aufweist, gehört es eher in die unmittelbare Nachfolge des Baptisteriums, da es die dort vorgeprägte räumliche Freiheit der Figuren mit einer in dieser Form sowohl für den frühen als auch für den späten Antelami untypischen Flüssigkeit der Bewegungen verbindet. Ein Hineinragen der (fehlenden) Madonna vom abgegrenzten Dreikönigsfries in eine höhere Zone, wie es Romano entsprechend dem ehemaligen Tympanon von Saint-Bénigne in Dijon rekonstruiert und wie es schon im Nikolaustympanon von S. Zeno in Verona einen Vorläufer hat, ist für Antelami selbst schwer vorstellbar, auch wenn man das fragmentierte Majestasrelief vom Parmenser Lettner berücksichtigt, das zwar in zwei Register um eine große Hauptfigur geteilt ist, jedoch nicht durch eine dem Mailänder Relief vergleichbare Rahmenleiste. Das am linken Rand angeschnittene Pferd dürfte weniger zum Gefolge der Könige gehören als zur vorangehenden Szene des Ritters der Drei Könige, wie er auch in Dijon und Fidenza dargestellt war, da sein Reiter eine Gabe emporhält. Auch das betont im Ganzen des ehemaligen Relieffrieses die flüssige Abfolge, in diesem Fall dem Fries von Saint-Gilles vergleichbar, und spricht ebenfalls gegen eine Autorschaft Antelamis, dessen gesicherte Reliefs anders konzipiert sind. Man sollte sich davon lösen, alle künstlerisch hochwertigen Skulpturen von antelamischem Charakter auch Antelami selbst zuzuschreiben und vielmehr Antelamis Kunst als einflußreichen Ausgangspunkt für mehrere auf ihre Art hochrangige Künstler in Oberitalien und in der Toskana erkennen.

⁷⁶² Für die Literatur zu den Kanzelfragmenten des Domes in Vercelli, heute im Museo Leone, siehe oben Anm. 82; für den Meister von Ferrara siehe oben Anm. 700.

⁷⁶³ Der Lettner wurde 1593 abgerissen. Die heutige Aufstellung der (originalen) Teile wurde von der älteren Forschung weitgehend akzeptiert, siehe FRANCOVICH 1952, 47ff. mit Diskussion der älteren

ZUSAMMENFASSUNG

Als die frühesten bekannten Werke Antelamis sind die um 1175 zu datierenden Prophetenstatuen der Fidentiner Domfassade anzusehen. Erstmals zeigen sie ein für die italienische Kunst bahnbrechend neues Figurenideal. Nicht mehr aus materieller Spannung zum Reliefgrund oder Block, sondern ausgehend von der eigenen Körperachse sind Statuarik und Gestik der Figuren entwickelt. In neuer Form lösen sich die Figuren von ihrem architektonischen Träger ab und treten zueinander in dialogische Entsprechung. Neu ist, wie sich die Gewandführung zielgerichtet dem Gestus der Figuren unterordnet und auf diesen hinleitet. Das Grundmotiv der Nischenfigur beruht auf provençalischen Grundlagen, vielleicht auch auf Anregungen durch spätantike Sarkophage, und Gewandmotive belegen, daß die Propheten bereits die Apostelfiguren des Arler Portikus voraussetzen. Doch die entscheidend neuen statuarischen Qualitäten der Propheten sind nur aus einer Auseinandersetzung Antelamis mit der chartresischen Frühgotik zu erklären, die über erste oberflächliche Kontakte mit dem neuen Stil durch die Meister der sogenannten »Schule von Piacenza« weit hinausgeht. Antike Traditionen, die seit Wiligelmo in der emilianischen Plastik wirksam sind, haben bei Antelami die gegenüber der französischen Kunst stets größere Selbständigkeit der Figuren gegenüber dem architektonischen System gefördert, in das sie eingegliedert werden. Doch eine Auseinandersetzung mit der organischen und kontrapostischen Figurenauffassung oder auch mit physiognomischen Typen antiker Skulpturen, wie sie später für den Meister der Monatsdarstellungen von Ferrara von stilbildender Bedeutung wird, spielt bei Antelami kaum eine Rolle, weder bei den Propheten, noch in späteren Werken.

Die Datierung der Propheten vor das Kreuzabnahmerelief von 1178 ergibt sich aus der Kombination höchster künstlerischer Qualität mit einigen, trotz der elementaren Stilerneuerung, altertümlichen Merkmalen dieser Statuen. Die Körper der Figuren werden vom Gewand weniger umhüllt als aus dessen mit metallischer Härte durchgeführten Motiven aufgebaut. Vom Reliefgrund zwar gelöst und achsial organisiert, wirken sie im Gestus befangener und stärker an die Frontalposition gebunden als die Figuren des Lettners, und bei einem genauen Vergleich läßt sich eine sukzessive Entwicklung vom David über den Ezechiel zur Kreuzabnahme feststellen.

An der Ausführung des nur in Fragmenten erhaltenen Lettners im Parmenser Dom dürften bereits – wie später an der Skulpturendekoration des Baptisteriums und am Monatszyklus – neben Antelami auch andere Bildhauer beteiligt gewesen sein, denen jedoch innerhalb der diszipliniert geführten Werkstatt kaum Gelegenheit gegeben war, eine eigene künstlerische Persönlichkeit zu entfalten. Eine substantielle Sildifferenz ist weder zwischen den Fragmenten des Lettners, besonders der Kreuzabnahme und den drei Kapitellen, noch innerhalb der Skulpturendekoration des Baptisteriums zu verzeichnen. Der Versuch, ein »eigenhändiges« Werk Antelamis von Werken zu unterscheiden, an denen Gehilfen beteiligt waren, ist trotz gewisser Schwankungen in der Ausführung wenig sinnvoll, zumal es abgesehen von der Kreuzabnahme kein als »eigenhändig« gesichertes

PERSONENREGISTER

- Affò, Ireneo 21, 185, 187
Aimi, Amos 15, 210 f., 231
Aimon 15
Alanus von Lille 148
Alberti, Leon Battista 219
Andreotti, Angelo 219
Angelmaier, Ursula 240
Anselm von Canterbury 148
Anselm von Laon 62
Antelami, magistri 58
Aratos 145 f.
Argan, Giulio Carlo 185, 192, 195
Arndt, Hella 111
Arnolfo di Cambio 17, 69 f., 166, 168, 213, 219 f.
Arslan, Edoardo 10, 49, 79, 232
Aubert, Marcel 122, 123
Augustinus 126, 130
Bandmann, Günter 140
Barbieri, L. 95, 153
Bautier, Robert-Henri 10, 49, 73, 232, 241
Beck, Herbert 15
Beda Venerabilis 223
Belting, Hans 12, 21, 60, 65, 66
Berger, Ernst 122
Bernardino da Carpi 95
Bernhard von Morlas 148, 153
Bernini, Ferdinando 82
Bianchi, Alfredo 114–116, 119, 140, 210, 213
Blum, Pamela Z. 122
Bodmer, Hans 64
Boethius 146 f.
Bognetti, Gian Piero 57, 93
Bond, Francis 19, 110, 221
Bossaglia, Rossana 31
Bozarinus 243
Braun, Joseph 206
Brenk, Beat 120–124, 128
Briolotus 41 f.
Brunus (Bildhauer in Saint-Gilles) 49 f.
Buchelt-Breil, Martina 49, 232
Bultot, Robert 148
Burchard, Ludwig 143
Burckhardt, Jacob 9, 185, 220
Busch, Werner 91
Cadalo, Bischof von Parma 82
Cahn, Walter 45, 86
Calzona, Arturo 42–44, 49, 115, 183, 206, 213, 243 f.
Campetti, Placido 221
Campionesi (Familienwerkstatt) 23, 44 f., 85, 242–248
Caretta, Alessandro 234
Carità, Giuseppe 201
Carli, Enzo 12
Castelli, Giovanni Battista 132
Caviness, Madeline Harrison 174
Ceccarelli, Carlo 85, 243, 246 f.
Cecchi Gattolin, Enrichetta 151
Chierici, Umberto 133
Cicognara, Leopoldo 9
Cimabue 10
Claussen, Peter Cornelius 85, 123, 172, 174, 176
Cochetti Pratesi, Lorenza 35–38, 44–48, 80
Copelli, Aldo 210 f., 231
Crichton, George Henderson 10, 31, 108, 123, 181, 232
Crocioni, Giovanni 142, 144
Crosby, Sumner McKnight 122
Cusatelli, Giorgio 215, 225
Da Erba, Angelo Edoardi 64, 94
Daffner, Hugo 111
Dagnino, Anna 57
Dalla Torre, Cristoforo 58, 94 f.
De Angelis d'Ossat, Guglielmo 186, 192, 194, 196, 201–205
De Marchi, Andrea 49, 213, 215, 232
Demus, Otto 123
Der Nersessian, Sirarpie 144
Di Fabio, Clario 15, 28, 48, 93
Di Francia, Letterio 142, 145, 153
Dicke, H. J. 108
Didron, Aimé 142, 144, 153
Diemer, Dorothea 10, 49, 67, 72, 79, 82, 232
Doberer, Erika 42, 243
Dölger, Franz Joseph 142
Donatello 51
Doren, Alfred 146, 147
Drei, Giovanni 231
Du Colombier, Pierre 85
Duchalais, A. 142, 144, 153
Durliat, Marcel 38 f., 88
Duval 146
Emminghaus, Johannes H. 118
Erffa, Hans Martin von 88–91, 149
Ezzelino da Romano, Statthalter von Verona 11, 186, 188 f., 191 f.
Ferguson O'Meara, Carra 82
Fiaccadori, Gianfranco 116, 130, 205, 211, 213, 217, 224, 231 f.
Focillon, Henri 165
Fornari Schianchi, Lucia 85

- Francovich, Geza de 10 f., 13 f., 19–21, 23 f., 28, 32, 45 f., 48 f., 57–59, 61, 67, 73, 76, 79–81, 83, 85, 87, 92–94, 96, 112–115, 117, 119, 121, 125, 132, 142–144, 153, 158, 177, 185, 189 f., 192, 195 f., 200 f., 204, 210, 213, 215–219, 222, 224–226, 230–232, 234, 236, 238, 242–244, 246, 248
 Frankl, Paul 186, 232
 Friedrich I. (Barbarossa) 230, 237
 Friedrich II. 188
 Frugoni, Chiara 24 f., 112, 115 f., 120, 125, 130–132, 140, 142, 153, 158, 214 f., 217–219, 221–225
 Gabelmann, Hanns 51
 Gädeke, Thomas 37, 233
 Gandolfo, Francesco 10, 35, 49, 57, 85, 94, 97 f., 217 f., 223, 231, 248
 Garber, Joseph 149
 Gelduinus 34
 Gerhard von Cremona 145
 Gerlach, Peter 129
 Ghiberti, Lorenzo 166
 Giambono da Bissono 18, 226
 Gilabertus 38, 39, 49, 87, 88
 Giotto 10, 14, 57, 68–70, 166, 168
 Gnudi, Cesare 12, 15, 21, 31, 49, 51, 53 f., 123, 210 f., 216, 219 f.
 Goethe, Johann Wolfgang von 28
 Gosebruch, Esther 92
 Gosebruch, Martin 31 f., 34, 36–39, 44, 46 f., 90, 92, 173–175, 219
 Grabar, André 206
 Grandi, Renzo 85, 243 f.
 Granelli, Pietro 230
 Gregor der Große 126
 Greiselmayer, Volkmar 11, 50 f., 69
 Guasti Gardiol, Lucia Cesarina 21 f., 113, 127
 Guerra, Egidio 81 f.
 Gui de Cambrai 143
 Guido da Como 248
 Guidotti, C. 36, 37, 48
 Haering Forsyth, Ilene 108
 Hager, Hellmut 84, 106
 Hamann, Richard 10, 36, 47, 67, 73, 75 f., 79, 172, 183, 209, 232, 234, 241, 244
 Hampe, Karl 146 f.
 Hearn, Millard Fillmore 60, 67, 82
 Heider, Gustav 146
 Henricus de Settimello 147
 Herberhold, Franz 82
 Hetzer, Theodor 14, 68 f.
 Heydasch-Lehmann, Susanne 221
 Hinz, Paulus 60
 Holder-Egger, Oswald 148
 Honorius von Autun 223
 Hrabanus Maurus 62, 223
 Hülsen-Esch, Andrea von 36 f., 40, 42
 Hugo von St. Viktor 147 f., 153
 Huse, Norbert 219
 Innozenz III. 148
 Iserloh, Erwin 63
 Isidor von Sevilla 126
 Jacob von Vitry 143
 Jacobus de Voragine 143 f.
 Jászai, Geza 81
 Jessen, Paul 121
 Johann von Parma 171
 Johannes Damascenus 142–144
 Jones, Sharon Gallagher 14, 51, 123
 Jourdain 146
 Jullian, René 10–14, 16 f., 31, 45 f., 49, 58, 67, 73, 79–81, 85 f., 91 f., 94, 96, 142, 144 f., 210, 216, 220, 232, 243 f., 247 f.
 Kahsnitz, Rainer 110 f., 121
 Kain, Evelyn 31 f., 35–45, 85, 35
 Karl der Große 230, 237
 Katzenellenbogen, Adolf 82, 117
 Kaufhold, Walter 118
 Kehrer, Hugo 109
 Kerscher, Gottfried 10, 12, 21–23, 63 f., 67, 72, 127 f., 142, 144 f., 153, 187, 214
 Kier, Hiltrud 150 f.
 Kitzinger, Ernst 146 f., 152, 154
 Klein, Bruno 233
 Klein, Peter K. 121 f.
 Knauer, Elfriede Regina 177, 246 f.
 Köhler, Friedrich 9, 248
 Konrad, Robert 126
 Krautheimer-Hess, Trude 10–12, 31, 37, 44–46, 49, 67, 80
 Kroos, Renate 111
 Kuder, Ulrich 82, 121
 Künstle, Karl 142, 144
 Lanfranco 23, 35, 45, 233
 Lanzi, Luigi 9
 Lazzari, Francesco 148
 Lehmann, Edgar 35
 Lejeune, Rita 232, 237
 Lopez, Michele 9 f., 49, 57, 85, 115, 142, 153, 185–188, 190, 193, 196, 210, 214 f., 223
 Lucchesi-Palli, Elisabeth 116, 129
 Lucius III. 243
 Maestro di Abdon e Sennen 14, 16 f., 49, 210
 Mâle, Emile 10, 14, 31, 38, 53 f., 68, 118, 123, 177, 244
 Mane, Perrine 217 f., 220–222
 Masetti, Anna Rosa 158, 214 f., 221 f.
 Mathilde, Markgräfin von Tuszien 23
 Mazza, Mario 106, 115 f., 119, 142, 153, 215
 Mende, Ursula 42, 64
 Mesplé, Paul 38, 86, 88
 Messerer, Wilhelm 52
 Meulen, Jan van der 88, 149
 Michl, J. 133

- Mielke, Ursula 19, 24, 108, 111, 113, 115 f., 119, 121, 126 f., 129–131, 140, 142
- Millet, Gabriel 60
- Molsdorf, Wilhelm 81
- Montfaucon, Bernard de 47
- Montorsi, William 246
- Mothes, Oscar 49, 85, 185, 190, 192
- Muñoz, Antonio 142, 144, 146
- Neri Lusanna, Enrica 242
- Niehoff, Franz 64
- Nikolaus 16, 18, 24, 31 f., 35–47, 90–94, 97, 102, 167, 207 f., 217, 233 f.
- Nikolaus von Verdun 64, 172 f.
- Nilgen, Ursula 81 f.
- Nonfarmale, Ottorino 25, 27
- Nordström, Folke 19, 110, 116, 117, 119
- Novasconi, Armando 234
- Nyssen, Wilhelm 150
- Orlandini, Maria Grazia 85, 243, 246 f.
- Paatz, Walter 166
- Paeseler, Wilhelm 122, 129
- Pagella, Enrica 28, 191, 201
- Palol, Pedro de 151
- Panadero, Marjorie Jean Hall 217, 224
- Panofsky, Erwin 53, 60, 66, 122, 124, 144, 167, 219
- Parker, Elizabeth Crawford 58, 60–62, 64, 66
- Paschalis II. 230
- Patch, Howard Rollin 146 f.
- Paul, Jürgen 91
- Payen, Jean Charles 148
- Peeters, Paul 142
- Pelicelli, Nestore 85, 94, 96
- Peroni, Adriano 11, 31
- Pezzini, G. 46
- Pickering, Frederick P. 146
- Pisano, Nicola 9 f., 17, 70, 162, 166, 168
- Poeschke, Joachim 213, 219 f., 248
- Ponzoni, Paolo 192
- Porter, Arthur Kingsley 12, 15, 20, 31, 36–38, 40, 42, 46, 49, 57, 64, 76, 79, 82, 85, 94, 113, 118, 126, 130, 151, 186, 191, 209, 214, 217, 226, 230–232, 234, 236 f., 246 f.
- Precerutti Garbieri, M. 242
- Pressouyre, Léon 10, 153, 216–218
- Puerari, Alfredo 28, 45, 222, 224, 227
- Quintavalle, Armando Ottaviano 11–13, 49, 73, 85, 214, 216
- Quintavalle, Arturo Carlo 10 f., 14–18, 23 f., 28, 31 f., 35–37, 42, 44–47, 49, 52 f., 64, 75 f., 79–82, 85, 87, 93–99, 106, 116, 129, 132, 158, 165, 177, 185 f., 190, 192, 196, 198, 200–202, 204, 206, 210 f., 214, 217, 219, 221 f., 224, 226, 232
- Ragghianti, Carlo Ludovico 93, 220
- Rampendahl, Erna 60
- Reindel, Kurt 82
- Reinle, Adolf 28, 85, 86
- Richer, Jean 217
- Riegl, Alois 217
- Robb, David M. 36–38, 40, 42, 44
- Rockwell, Peter 85, 178 f., 182
- Romanini, Angiola Maria 31, 37, 233
- Romano, Giovanni 11 f., 14, 28, 58, 62, 85 f., 108 f., 131, 178, 186, 202, 209, 211, 232, 236, 242
- Ronchini, A. 21, 188
- Ronig, Franz 150 f.
- Rossi, Alberto de 21
- Rupprecht, Bernhard 52, 79
- Salimbene de Adam 127, 148, 151, 171, 187–192
- Salvini, Roberto 10, 14, 31–35, 44–46, 49, 69, 79, 81, 85, 93, 151, 210, 232, 243–246, 248
- Sandberg-Vávalla, Evelyn 60
- Saporetti, Claudio 211, 232, 236
- Sauerländer, Willibald 10, 12, 14, 20 f., 31, 40, 49, 51, 54, 79, 86, 88, 122 f., 144, 152, 172, 174 f., 177, 219 f., 232, 243 f.
- Schälicke, Bernd 60, 61, 63–66, 117
- Scheller, R. W. 72
- Scher, Stephen K. 86
- Schiavi, Antonio 94
- Schiller, Gertrud 60, 66, 68, 108, 110, 116, 118, 133, 138
- Schoenebeck, Hanns von 51
- Schreiner, Rupert 121, 122
- Schröder, Edward 148
- Schumann, Reinhold 217 f.
- Sedlmayr, Hans 108
- Seel, Otto 118
- Seidel, Linda 38, 45, 86
- Settis, Salvatore 89
- Shorr, Dorothy C. 116
- Sicardus von Cremona 223, 227
- Sonet, Jean 143
- Steger, Hugo 130
- Steigerwald, Frank Neidhart 42
- Steinmann, O. 133
- Stephan, Peter 62
- Stiennon, Jacques 232, 237
- Stoddard, Whitney S. 52, 67, 73, 75, 79, 209, 244
- Suger von Saint-Denis 38
- Swarzenski, Hanns 45
- Tassi, Roberto 15, 49, 53, 58, 85, 211, 232
- Taubert, Gesine und Johannes 64 f.
- Testi, Laudedeo 11, 19, 49, 114, 129 f., 142, 145, 177, 183, 185, 188 f., 192 f., 203, 214 f., 217 f., 221, 239
- Thirion, Jacques 11, 79 f.
- Thomas von Aquin 154
- Toesca, Pietro 10–12, 14, 19, 31, 49, 115, 153, 177, 181, 186, 196, 206 f., 210 f., 215 f., 232, 244
- Toscano, Giuseppe 116
- Toschi, G. B. 9–11, 49, 63, 85
- Trachtenberg, Marvin 186, 201
- Underwood, Paul A. 19

Unger, Friedrich Wilhelm 142, 153, 186
 Van der Meer, Frédéric 133
 Vasari, Giorgio 9, 14, 97, 207, 248
 Venturi, Adolfo 12 f., 31, 36 f., 49, 57, 85, 94, 115,
 142, 144, 181, 185, 187, 210 f., 215, 226, 232, 248
 Verzar, Christine 37, 44 f., 81, 118
 Villard d'Honnecourt 72 f., 168
 Vinzenz von Beauvais 143
 Vinzenz von Prag 234
 Viollet-le-Duc, Eugène 247
 Vitzthum, Georg Graf 11, 31, 49, 85, 214, 216
 Vöge, Wilhelm 10, 19, 51–53, 57, 72, 76–78, 85 f.,
 172, 219, 232, 244, 248
 Vogler, Karl 118
 Voss, Georg 121
 Wackernagel, Wilhelm 146
 Wagner-Rieger, Renate 186, 193, 201, 231–233
 Walahfried Strabo 62, 130, 154
 Watson, Arthur 114
 Webster, James Carson 217, 217
 Weigel, Thomas 37, 39, 43

Weinhold, Karl 146
 Weis, Adolf 82
 Weis, Elisabeth 110
 Wiligelmo 11 f., 14 f., 23, 31–37, 39 f., 43 f., 46 f., 53,
 78 f., 85, 90–92, 102, 149, 151, 167, 217, 223, 233,
 249
 Williamson, Paul 45
 Wilpert, Joseph 51 f., 121
 Wollesen, Jens T. 151
 Wyss, Robert, L. 91
 Zanardi, Bruno 25 f., 27, 106, 113, 132, 165, 182, 186,
 193, 195 f., 204, 213–215, 228 f.
 Zani, P. 210
 Zanichelli, Giuseppa Z. 80, 85, 91, 94, 98
 Zarotti, G. 82
 Zavin, Shirley Anne 38
 Zeno, Bischof von Verona 145
 Zimmermann, E. Heinrich 150
 Zimmermann, Max Georg 10, 12 f., 15, 18, 31, 49,
 57, 85, 87, 112, 142, 153, 177, 210 f., 214, 216, 232
 Zinke, Detlef 80

ORTSREGISTER

Ancona 48
 Angers 49
 Aosta 151
 Arezzo 221
 Arles
 Musée d'Art Chrétien, Rundnischen-
 sarkophag 51 f.
 Saint-Trophime
 – Portikus 10 f., 16, 51–55, 57, 72–74, 76, 86, 93,
 119, 129, 165, 209, 244, 248 f.
 – Kreuzgang 10, 75 f., 79
 Avenas 84
 Avignon 86
 Bardone 28, 85, 93, 96
 Basel, Münster 126, 147
 Beaucaire 16, 209, 244
 Beaulieu-sur-Dordogne 121 f., 124
 Beauvais 147
 Berceto 28
 Boston, Museum of Fine Arts 45
 Bourges 15 f., 53 f., 110

Braine 13, 174
 Cadeo 45
 Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum 86
 Castellarquato 45 f., 81, 98 f.
 Châlons-sur-Marne 172
 Chartres, Kathedrale
 Glasfenster 113 f.
 Königsportal 15, 18, 23, 46 f., 49, 52–54, 57, 68,
 73, 75–79, 86–88, 92, 99, 109, 117, 119, 129, 152,
 165, 171–173, 249
 Querhausportale 17, 48, 111, 123 f., 166, 173–177,
 183, 220
 Chur 98
 Como 31, 58
 Conques 121
 Corbeil 86
 Coudres 172
 Cremona
 Dom 16 f., 28, 37, 44 f., 221 f., 224–226, 234, 241
 Berta und Baldes 45
 Baptisterium 100, 195

- Dijon 14, 16, 242
 Étampes 16, 49, 86, 173
 Fano 98
 Ferrara, Dom
 Hauptportal 17, 35–41, 43, 53, 70, 92 f., 102 f., 167, 207 f.
 Südseite 234
 Monatsdarstellungen 219, 242, 249
 Fidenza, Dom 13
 Westfassade 17, 37, 49, 79 f., 93, 200, 230–242, 254
 Prophetenstatuen 13 f., 17, 49–57, 73, 180, 240 f., 249
 Lettner, ehemaliger 98
 Madonna 15, 210–214, 253
 Chor 17, 203, 241
 Florenz
 Baptisterium 19
 Orsanmichele 166
 Fontevivo 17, 213 f.
 Forlì 220, 242
 Fornovo 98
 Frankfurt am Main, Liebieghaus 45 f., 79 f.
 Fréjus 195
 Fundi 128
 Genua 15, 17, 28, 48, 58, 93, 98
 Innichen (S. Candido, Südtirol) 241
 Königsutter 39
 La Charité-sur-Loire 16, 76
 Laon 13, 122–124, 171, 174, 176
 Lodi 45 f., 53, 234
 London 45
 Lucca 10, 248
 Maguelonne 74
 Mailand
 S. Ambrogio 31
 Dom 14, 28
 Reiterrelief Oldrado da Tresseno 14, 241
 Castello Sforzesco 45, 236, 241 f.
 Mantes 16, 53, 172
 Modena, Dom
 Apsis 15
 Westfassade 15, 32–36, 40, 53, 78 f., 90 f., 102, 149, 151, 167, 217, 223, 233, 248
 Metopen 11, 14
 Porta dei Principi 37
 Porta Regia 233 f.
 Lettner 12, 16, 18, 65, 72–74, 83 f., 86, 98 f., 208 f., 242–246, 248
 Torre della Ghirlandina 85, 91, 170, 242, 246–248
 Moissac 32, 34, 39
 Naumburg 106
 Nîmes 91
 Nonantola 36, 40
 Padua 17
 Paris
 Kathedrale 15 f., 49, 174 f., 207
 Musée des Monuments Français 175
 Musée de Cluny 12
 Parma
 Baptisterium
 – insgesamt 13 f., 19, 28, 49–51, 99, 139–142, 161–185, 251–253
 – Abkürzungsschlüssel 101, 107, 199
 – Architektur 18, 24, 26, 52, 100–108, 166 f., 185–205, 251
 – Ausmalung und Farbfassung 26 f., 108, 129, 132, 141, 181, 191, 195, 215, 228 f., 254
 – Kapitelle 17, 131, 178, 184, 197–205
 – Nordportal außen 19, 22, 26 f., 35, 99, 102–105, 106, 108–115, 117, 120, 136, 139, 161–164, 169 f., 179 f., 211–213, 236, 238, 246
 – Nordportal innen 106, 118, 132–136, 156, 179 f.
 – Westportal außen 19, 22, 25, 104–106, 119–128, 164, 169–171, 179–181
 – Westportal innen 19, 26, 105 f., 129–131, 139, 169 f., 177, 179–181, 246
 – Südportal außen 11, 16, 19, 22, 27, 36, 104, 106, 142–158, 164, 180 f.
 – Südportal innen 15, 105 f., 116 f., 138, 157, 168 f., 180 f., 239
 – Ostapsis innen 105 f., 117, 119, 129–131, 133, 164 f.
 – Nischenstatuen außen 9, 16, 19, 25, 27, 49 f., 103, 115, 165–168, 177, 179 f., 182–184, 197, 212, 240
 – Einzelfiguren innen 17, 19, 26, 106 f., 118, 131–139, 164 f., 169, 181–183
 – Altar 106, 111
 – Taufbecken 92–94
 – Zooforo 9, 158–160, 179, 184 f.
 – Monate 9, 16, 25–27, 51, 184 f., 213–229, 235, 238 f., 253 f.
 Dom (und Galleria Nazionale)
 – Hauptportal 16, 18, 191, 226 f.
 – Kapitelle im Langhaus 32
 – Vorantelamische Relieffragmente 97
 – Lettner, ehemaliger 18, 28, 57–59, 63 f., 85, 94–99, 249
 – Kreuzabnahmerelief 11, 13–15, 22, 51, 55–80, 98 f., 171, 236, 245, 249 f.
 – Majestasrelief vom Lettner 58, 80–84, 96, 115, 250
 – Kapitelle vom Lettner 58 f., 84–92, 96, 115, 208, 246 f., 249 f.
 – Löwen, säulentragende vom Lettner 58, 92–94, 96
 – Bischofsthron 17, 92, 205–210, 253
 – Arca di Abdon e Sennen 17
 – Bronzeengel vom Campanile 94, 97
 Pavia 31, 40

- Petershausen bei Konstanz 126
- Piacenza
 Dom 35–37, 39, 44–48, 103, 233
 Museo Civico 45–47, 53, 76, 79, 235
 S. Antonino 45–47, 53, 234 f.
 S. Ilario 45
 S. Matteo 45
 S. Savino 31, 151 f. 155
 »Schule von Piacenza« 12 f., 24, 44–48, 70 f.,
 78–81, 244, 249
- Pisa, Baptisterium 113, 128
- Ravenna 48
- Reggio Emilia 17, 93, 98, 241
- Reims 166
- Rom
 Pantheon 104, 195
 S. Paolo fuori le mura 149
- Sacra di San Michele 45, 81
- Saint-Denis 16, 38, 41, 47, 53, 88, 113–115, 121–124,
 152
- Saint-Gilles 10 f., 16, 44, 49–53, 66–68, 70–77,
 82–84, 91–93, 108 f., 163 f., 182 f., 209, 231, 241, 244
- Saint-Guilhem-le-Désert 59
- Saint-Loup-de-Naud 16
- Saint-Martin-des-Champs 16
- Saint-Michel-d'Entraygues 40
- Salerno 44
- Senlis 16, 171–173
- Sens 113, 169, 171, 173 f.
- Speyer 35
- Tivoli 12
- Toulouse
 Saint-Sernin 35, 38, 103
 Musée des Augustins 34, 38 f., 49, 86 f.
- Trient 147, 241
- Turin 152, 155
- Vaucelles 13
- Venedig 219
- Vercelli
 S. Andrea 13, 28, 200 f., 241
 Dom bzw. Museo Leone 13, 28, 242
- Verona
 Porta Borsari 15
 Dom 32, 36 f., 40 f., 44, 103, 164
 San Zeno 16, 37, 39, 41–44, 47, 78, 90, 122, 124,
 147, 217, 222
- Vezzolano 17
- Zürich 28, 85