**Italienische Künstler in Europa - Überlegungen zu Typen und Strukturen mobiler Ateliers im 12. Jahrhundert.**

(Folie 1) Die Rezeption italienischer Kunst, insbesondere der Architektur und der damit zusammenhängenden Bauplastik, ist ein vor allem im 11. und 12. Jahrhundert in ganz Europa verbreitetes Phänomen.[[1]](#endnote-1) Sehr bekannt sind die Beispiele der sogenannten Kaiserdome von Speyer, Mainz und Worms am Oberrhein, (Folie 2) aber vor allem auch die Bauten in der nordalpinen italienischen Grenzregion von Frankreich über die Schweiz bis nach Österreich. (Folie 3) Hinzu kommen das Languedoc und Katalonien. Ebenfalls engagiert wurden offenbar italienische Bauleute – oder solche, die mit der damalige Kunst Italiens bestens vertraut waren – in den Niederlanden oder im heute schwedischen, ehemals dänischen Lund im 12. Jahrhundert. Und ausgehend von der Grablege Kaiser Lothars III. im niedersächsischen Königslutter bzw. parallel dazu kam es schließlich zu einer speziellen Rezeption italienischer Skulptur in Nord- und Mitteldeutschland, die von der Mitte des 12. bis an den Beginn des 13. Jahrhunderts reichte.[[2]](#endnote-2) Das für unser Thema höchst aufschlussreiche Beispiel von Königslutter möchte ich vor allem im zweiten Teil meines Vortrags noch näher untersuchen, zuvor aber noch ein paar allgemeine Überlegungen anstellten:

Zunächst ist zu fragen, ob die Rezeption und oder der Transfer italienischer Kunst auch mit der Migration von italienischen Künstlern einherging, ober ob sie von jeweils einheimischen Künstlern adaptiert wurde, die beispielsweise auf italienischen Baustellen gelernt hatten. Denkbar wäre ja auch der Einsatz von Modellen oder Musterbüchern, worüber wir ja noch etwas hören werden. Die Rolle der Medien, die für den Transfer notwendig waren, muss jedenfalls immer mitbedacht werden; ebenso ist zu bedenken, wie auf den Baustellen überhaupt kommuniziert wurde: in welcher Sprache, mit welchen materiellen Hilfsmitteln. Und wer redete mit wem? Wie ließ sich das fremde, italienische Formengut in den eigenen Bau integrieren, wie ein oder mehrere italienische Bauleute in eine funktionierende Baustelle?

Auf alle diese Fragen kennen wir eigentlich kaum Antworten, und dass nicht nur, weil die Quellenlage äußerst schlecht ist, sondern auch, weil wir auf einer schmalen methodischen Basis operieren:

Denn um die Problematik des Formentransfers überhaupt analysieren zu können, bedurfte es zunächst der Existenz einer entwickelten Stilgeschichte. Nur auf dieser Basis ließ sich erkennen, dass bestimmte Formen sich offenbar von dem unterschieden, was zur Entstehungszeit der betreffenden Monumente ansonsten lokal oder regional üblich war. Es war also ein Bewusstsein für Differenz notwendig, und das Eigene wie das Fremde mussten identifiziert und beschrieben werden. Zweitens musste auch italienische Kunst bekannt sein, um sie mit dem „Fremden“ zusammenzubringen.

Auf diesen eigentlich spärlichen methodischen Grundlagen beruht ein Großteil der Forschungen zur Wanderung italienischer Bauhütten der Romanik, denn schriftliche Quellen hierzu sind wie gesagt äußerst rar: Die Erkenntnis, dass eine relativ große Menge von Bauten und Skulpturen in Europa ganz eindeutig mit Italienischem in Verbindung steht, beruht also auf visuell gewonnener Erkenntnis und ist literarisch nicht zu belegen. Hinzugekommen sind aber in jüngerer Zeit Untersuchungen zur den künstlerischen Techniken, mit deren Hilfe sich die stilkritischen Beobachtungen untermauern bzw. differenzieren lassen. Halten wir aber fest, dass das meiste von dem, war über die Wanderung italiensicher Bauhandwerker bekannt zu sein scheint, Spekulation und Konstruktion ist, sobald es über den stilkritischen Befund hinausgeht.[[3]](#endnote-3) Und es bleibt daher schwierig, sich ein genaueres Bild von den vermeintlich europaweit wandernden italienischen Handwerkern und Bauhütten zu machen.

Immerhin gibt es ein paar Quellen, deren Analyse auf indirektem Weg zu einigen Ergebnissen führen könnte. So verraten die vor einigen Jahren von Albert Dietl mustergültig aufgearbeiteten mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens einiges über die Mobilität dieses Personenkreises: Die allermeisten Künstler, die im 11. und 12. Jahrhundert ihre Werke signiert und mit Toponymen versehen haben, arbeiteten in der näheren oder mittleren Umgebung ihrer Herkunftsorte; nur ca. 15% entfernten sich damals mehr als 450 km davon.[[4]](#endnote-4) Selbstverständlich ist die statistische Fehlerquote zu hoch, um wirklich genau Aussagen machen zu können; auch müssen wir davon ausgehen, dass es gerade für den Baubetrieb üblich war, dass die Handwerker sich im Zuge ihrer Ausbildung auf verschiedenen Baustellen verdingten und daher in ihrer Jugend relativ mobil waren im Vergleich zu der Zeit, in der sie auf Baustellen eine so prominente Rolle einnahmen, dass sie dort signieren konnten. Sicher ist aber, dass die Fernwanderung von italienischen Künstlern kein Massenphänomen war! Die Beschäftigung solcher Künstlern in anderen Ländern beruhte also nicht auf einem Exodus aus Italien, sondern sie wurden offenbar gezielt angeworben.

Umgekehrt lässt sich aber auch erkennen, – immer auf Basis der begrenzten Aussagekraft der Künstlerinschriften – dass die Reisefreudigkeit der italienischen Künstler im 13. Jahrhundert zunächst langsam und dann in der ersten Hälfte des 14. Jahrhundert radikal abgenommen hat.[[5]](#endnote-5) Das 11. und 12. Jahrhundert, stilistisch gesprochen also die Zeit der Romanik, war also tatsächlich die Hochzeit für den Kunsttransfer aus Italien.

Es ist nicht leicht festzustellen, wie die außerhalb Italiens tätigen Künstler organisiert waren, denn auch hier fehlen wieder sämtliche Quellen. Blickt man hierzu abermals auf inneritalienische Verhältnisse, dann lassen sich vielleicht einige Analogieschlüsse ziehen. Denn ein paar genauere Informationen gibt es über bestimmte Gruppen mobiler Künstler innerhalb von Italien. So dürften die „Maestri Comacini, Maestri Campionesi und Maestri Antelami“ [[6]](#endnote-6) nach ihrem Herkunftsgebiet in der Region um den Comer See benannte Verbünde von Bauleuten gewesen sein, die teilweise jahrhundertelang Bestand hatten.[[7]](#endnote-7) Hat es sich bei diesen Gruppen tatsächlich um italienische Bauleute gehandelt, die mit einer bestimmten Region verbunden waren, so ist es schwieriger, entsprechendes für die außerhalb des Landes tätigen, namentlich genannten „Lombarden“ zu sagen: Es ist nämlich wahrscheinlich, dass aus Italien stammende Bauleute oder auch überhaupt Italiener außerhalb des Landes pauschalisierend als „Lombarden“ bezeichnet werden konnten. Dies macht es schwierig, oder eigentlich sogar beinahe unmöglich, Künstler mit einem echten lombardischen Hintergrund von vermeintlich aus der Lombardei stammenden Personen zu unterscheiden, die zudem einem völlig anderen Beruf nachgegangen sein können.[[8]](#endnote-8)

(Folie 4) Dennoch möchte ich den Versuch unternehmen, eine einzige außerhalb Italiens tätige Bauwerkstatt von Lombarden in ihrer Zusammensetzung mit inneritalienischen, aber gleichfalls mobilen Gruppen zu vergleichen: Insbesondere die Quellen zu den Kathedralen von Seo de Urgel[[9]](#endnote-9) in den Pyrenäen und von Modena in der Poebene deuten an, wie sich ortsfremde Bauleute organisiert haben könnten: Für die spanische Kathedrale hat sich in jüngerer Kopie ein Dokument aus dem Jahr 1175 erhalten, in dem der Bischof, Domkapitel und ein *Ramon Lambart* vereinbaren, dass Letztgenannter innerhalb von sieben Jahren die Gewölbe, die Türme bis zu einer gewissen Höhe und die Vierungskuppel errichten solle.[[10]](#endnote-10) Hierfür durfte Ramon vier weitere „Lambarden“ heranziehen, und, falls es damit noch immer nicht genug sein sollte, noch weitere „cementarios“. Man hat versucht, den Begriff „Lambardos“ als Bezeichnung für „Baumeister“ zu interpretieren, während die „cementarios“ einfache Hilfskräfte gewesen seien. Das Argument scheint aber nicht schlüssig, weil es weder erklärt, warum es gerade vier Baumeister gewesen sein sollen; und es bleibt auch überhaupt unklar, wie sich die „Baumeister-Lambardos“ von den anderen Handwerkern qualitativ absetzen sollten. Wahrscheinlicher ist es daher, dass Ramon und seine vier „Lambardos“ eine geschlossene Gruppe von eng miteinander verbunden Personen war, die sich beim Bau der Kathedrale von Seo de Urgell erfolgreich in eine Spitzenposition gebracht hatten, so dass Bischof und Domkapitel mit ihnen einen Exklusivvertrag abschlossen. (Folie 5) Wahrscheinlich stammten sie aus Italien, das es frappante Übereinstimmungen zwischen der Kathedrale von Seo de Urgel und San Michele in Pavia gibt. Ob die Beziehungen innerhalb dieser Gruppe hauptsächlich landsmannschaftlicher oder familiär Natur waren, bleibt offen. Wahrscheinlich traf beides zu – wie es sich möglicherweise auch aus dem etwas jüngeren Vertrag ergibt, die das Modeneser Domkapitel mit den „Campionesi“ schloss:

Hier scheint es sich ebenfalls wieder um eine relativ festgefügte Gruppe von wenigen Personen gehandelt hat, die vor allem familiär verbunden war. Offenbar traute das Modeneser Domkapitel ihnen nicht bloß künstlerische Kompetenz, sondern auch Effizienz in der Bauausführung zu. Letztere war wohl am Ende auch wichtiger. (Folie 6) Denn die Aufgaben, die jenes Team zu erledigen hatte, waren für den Bau der Kathedrale von Modena nicht mehr entscheidend, weil diese längst fertiggestellt war. Vielmehr ging es um Maßnahmen der Ergänzung und der Bauunterhaltung, und hierfür erhielten die Campionesen einen Exklusivvertrag.[[11]](#endnote-11)

Bei aller gebotene Vorsicht, weil die Materialbasis wirklich sehr schmal ist, scheinen drei Schlüsse nahezuliegen:

Erstens: Auftraggeber **konnten** ein Interesse daran haben, relativ stabile - und das heißt hier: familiäre Verbünde -, für die Vollendung und den Unterhalt der Bauten zu gewinnen. Umgekehrt bestand zumindest kein nachweisbares Interesse daran, solche Gruppen bereits für die Planungs- und Entwurfsphase zu engagieren – warum auch, sollte sich dieses Personal doch erst einmal bewähren.

Zweitens: Die Auftraggeber erachteten **vielleicht** gerade die familiären Verbünde als besonders stabil. Denn innerhalb dieser Gruppen gab es vermutlich erfahrungsgemäß eigene Verhaltenscodices und Konfliktregulierungsstrategien, die ein Eingreifen des Auftraggebers entbehrlich machten. Der familiäre Verband wurde daher unter Umständen höher geschätzt als der per Eid oder Vertrag gebildete Verband. Dies ist charakteristisch für eine Zeit, in der sich beispielsweise die Schwurgemeinschaft gerade erst als neue Art des institutionellen Verbundes herauszubilden begannen, auf dessen Stabilität daher noch nicht unbedingt Verlass war.

- Drittens: Aus demselben Grund vertraute man **möglicherweise** den disparaten lokalen Kräften bisweilen eher weniger. Dies nicht nur, weil man nicht glaubte, dass diese schon bewährten Konfliktstrategien hätten, sondern vor allem, weil man selbst als lokale Macht in mögliche Konflikte einbezogen worden wäre. Das „Outsourcen“ – wie es später bei Übergang von den kommunalen zur signorialen Herrschaft in Form der ortfremden Podestaten erneut geschah, war daher die einfachere, wenn auch nicht unbedingt die elegantere Lösung, die es vor allem Dingen historisch älteren Institutionen wie den Domkapiteln erlaubte, ihre Zurückhaltung gegenüber den sich bildenden neuen städtischen Institutionen zum Ausdruck zu bringen. Ja vielleicht ist es sogar in Einzelfällen möglich, dass fremde Künstlergruppen, sofern sie fachlich kompetent und strukturell gut organisiert waren, aus diesem Grund sogar einen Vorteil gegenüber lokalen Handwerkern hatten. Einzelne Künstler, bzw. die sich um einen verantwortlich zeichnenden Hauptmeister versammelnden Handwerker, die nicht ortgebunden waren, waren daher gelegentlich und möglicherweise beim Erwerb von Aufträgen erfolgreicher waren als die lokalen Kräfte. Dieses Argument lässt sich eventuell auf die internationale Ebene hochziehen: Gut organisierte fremde Bautrupps – und das waren offenbar vor allem diejenigen aus Italien, wo die Institutionalisierung weiter fortgeschritten war als im übrigen Europa – konnten gelegentlich und graduell Vorteile gegenüber einheimischen Bauhandwerkern haben. Dies könnte ein Grund dafür sein, dass es vor allem Künstler aus Italien waren, die international beschäftigt wurden, und nicht solche aus anderen Ländern.

Die in Oberitalien in dieser Hinsicht im 12. Jahrhundert wohl am besten organisierte und daher auch erfolgreichste Mannschaft war diejenige des Nicolaus, der grob gerechnet in 2. Viertel des 12. Jahrhundert maßgeblich oder partiell an den Bauten der Kathedralen von Piacenza, (Folie 7) Ferrara (Folie 8), Verona (Folie 9) und Cremona (Folie 10)beteiligt war, sowie an den Abteikirchen der (Folie 11) Sagra di San Michele in Piemont und (Folie 12) San Zeno in Verona. Unter der dem Namen Nicolaus lässt sich also eine in Italien selbst tätige mobile Werkstattgemeinschaft fassen, die aber außerhalb von Italien auch noch in (Folie 13) Königslutter in Norddeutschland tätig war.[[12]](#endnote-12)

Die genannten Werke können Nicolaus zugeschrieben werden, weil sie teils von ihm vollständig signiert sind, teils partiell, vor allem aber, weil sie stilistisch relativ kohärent sind. Es gibt aber in keiner einzigen der zeitgenössischen Quellen zu Nicolaus einen Hinweis darauf, dass er als Führer eines Familienverbandes tätig war. Vielmehr hat er seine Werke auf ungewöhnliche Weise auf seinen Namen fixiert, etwa durch in Stein gemeißelte Inschriften wie „vos legite versus, quos descipsit Nicolaus“.[[13]](#endnote-13)

Dennoch wird Nicolaus kaum ein individueller Künstler *avant la lettre* gewesen sein, sondern vielmehr der organisatorische und durchaus auch künstlerische Kopf einer Equipe von effizienten Baufachleuten – vor allem Steinmetzen und Bildhauern. Beim Blick auf die bisher erwähnten Verträge mit Künstlergemeinschaften wäre es plausibel, auch für Nicolaus und seine Gruppe eine Kernmannschaft anzunehmen, die kaum über fünf bis sieben Personen hinausging.

Aber wie lässt sich das mit der Vielzahl der Baustellen vereinbaren, wie mit deren lokalen Diversifizierung, wie mit der Tatsache, dass Motive der “Nicolaus-Kapitelle“ in Deutschland bis um 1200 nachgewirkt haben?

Saverio Lomartire, der sich von italienischer Seite aus intensiv mit dem Thema der Künstlergruppen und Künstlerwanderungen auseinandergesetzt hat, geht davon aus, dass die zahlreichen Baustellen, an denen Nicolaus gearbeitet hat, ab einem gewissen Zeitpunkt von ihm zwar noch geleitet wurden, dass er selbst aber nur in den seltensten Fällen dort selbst handwerklich tätig war. Vielmehr sei er hauptsächlich umhergereist, um diese Baustellen zu kontrollieren, zu beraten und voranzutreiben.[[14]](#endnote-14)

Diese Idee besticht dadurch, dass sie die künstlerische Invention und Kompetenz von der organisatorischen Leistung loslöst. Nicht mehr das individuelle künstlerische Genie im Sinne des von Vasari verbreiteten neuzeitlichen Paradigma steht damit im Zentrum, sondern der gut organisierte und gut organisierende, künstlerisch kompetente Handwerkerverband, der nach allem, was wir über Handwerker und Künstler des Mittelalters wissen, der Lebenswirklichkeit der Epoche viel besser entspricht. Vor allem aber spiegelt dieses Erklärungsmuster auch die soziale Realität viel genauer wieder, da die Quellen des frühen und hohen Mittelalters ja in der Regel die Rolle des Bauherren betonen und den künstlerisch tätigen Handwerker fast nur in Abhängigkeit von diesem wahrnehmen.[[15]](#endnote-15)

Außerdem befreit die Annahme, dass Nicolaus ab einer gewissen Zeit hauptsächlich ein Organisator gewesen sei, von der Verpflichtung, alle Bauten, an denen er beteiligt gewesen ist, in eine zeitlich Abfolge zu bringen, dass also der eine Bau stets fertiggestellt gewesen sein muss, bevor Nicolaus zu einem nächsten eilte, dessen Baubeginn sich zufälligerweise an den Bauabschluss des letzten anschloss, an dem Nicolaus tätig gewesen war, so als hätten die Bauherren geradezu darauf gewartet, dass Nicolaus wieder eine Kirche fertigstellte.[[16]](#endnote-16)

Ein anderes Problem ist damit aber noch nicht aus dem Weg geräumt: Wie hat man sich den organisatorischen Zusammenhalt der verschiedenen, mehr oder minder weit voneinander entfernt liegenden Baustellen über einen längeren Zeitraum hinweg denn eigentlich konkret vorzustellen? Um es vorweg zu sagen: Wir wissen darüber nichts Genaues, so dass Spekulationen oder zumindest widerstreitenden Ansichten hierzu Tür und Tor geöffnet sind. Tatsache ist aber, dass zumindest an zwei Baustellen, an denen Nicolaus und seine Gehilfen tätig waren, deren künstlerische Spuren sowohl zu Baubeginn wie auch noch Jahrzehnte später nachweisbar sind: (Folie 14) Dies betrifft die Kathedrale von Piacenza, wo Nicolaus oder die Nicolaus-Werkstatt bald nach dem 1122 erfolgten Baubeginn am rechten Seitenportal tätig waren, und dann, offenbar Jahrzehnte später, auch noch an der figürlichen Dekoration des Apsisfensters. (Folie 15) Ganz ähnlich gilt dies für die Abtei der Sagra di San Michele in Piemont, wo Nicolaus sogar ein Portal signiert hat, das sich in den unteren Partien der auf einem steilen Berggipfel gelegenen Klosteranlage befindet, und dann, viele Meter weiter oberhalb und wohl auch viele Jahrzehnte später, an den Kapitellen der Kirche und an deren Apsisfenster, wo noch einmal eine motivisch ganz ähnliche figürliche Dekoration wie in Piacenza erscheint. (Folie 16) Stilistisch steht sie den frühen Nicolaus-Werken in der Sagra di San Michel fern, aber über mehrere Zwischenstufen, vor allem aber über das Motiv des Apsisfensters von Piacenza lässt sie sich dann doch wieder damit verbinden.

Wir haben bereits von der Idee Abschied genommen, dass Nicolaus überall selbst Hand angelegt hat; wir sollten uns nunmehr wegen der großen räumlichen Distanz der Bauten und der großen zeitlichen Spanne von deren verschiedenen Gebäudepartien aber auch von der Vorstellung lösen, dass Nicolaus dort über Jahrzehnte hinweg überall in Person zumindest für das Organisatorische anwesend war, denn das würde die Entstehungszeit aller dieser Werke ja auf seine Lebenszeit, bzw. auf deren aktive Periode einschränken.

Es liegt daher näher anzunehmen, dass nach dem höchstwahrscheinlich durch die Aktivitäten von Nicolaus initiierten Kontakt zwischen den einzelnen Baustellen auch noch über dessen persönliches Einwirken hinaus weitere Kontakte zwischen den jeweiligen lokalen Bauhütten bestanden, die sich ja wahrscheinlich aus Personen zusammensetzten, die einmal zusammen gelernt hatten oder zusammen tätig waren. Dabei ist keineswegs auszuschließen, dass hier wie bei den Lambardi, Antelami oder Comacini auch Familienbande eine Rolle spielten.

Man sollte das **Phänomen** Nicolaus aber vor allen Dingen nicht völlig losgelöst von den historischen, sozialen und politischen Umständen sehen. Denn es ist zweifellos singulär, weil es in seiner Komplexität weit über das hinausgeht, was ansonsten in jener Zeit an Werkstattzusammenhängen zu beobachten ist. Daher hat Nicolaus seine Aktivitäten – wozu ich die künstlerische Produktion, die Verbindung von Bild und Sprache, die persönliche wie überpersönlich Organisation von Baustellen – nicht durch Zufall genau in jener Zeit vollbringen können, die für die oberitalienischen Kommunen wahrscheinlich die produktivste ihrer Geschichte gewesen ist, nämlich diejenige, in der sie sich von ihren traditionellen Stadtherren emanzipierten und sich in einer geradezu experimentellen Phase befanden, die dann kurz darauf in den Auseinandersetzungen mit Friedrich Barbarossa und wenig später mit der Einsetzung der Podestaten ihr Ende fanden. Gerade deren Installation als externe Konfliktlösungsinstitution ist ja eigentlich ein Beleg dafür, dass die kreative innerstädtische Kompromissfindung des 12. Jahrhunderts im 13. Jahrhundert zu einem Ende kam.

Nicolaus war zwar ganz zweifellos ein herausragender Kunstintendant - über die künstlerische Qualität seiner häufig stereotyp puppenhaft wirkenden Figuren und deren beschränktes motivisches Repertoire ließe sich streiten – aber er war es vor allem genau zu der Zeit der beginnenden Kommunen, in der die Möglichkeit zur Entwicklung neuer Organisationsformen in ungewöhnlich breitem Maße gegeben war. Er passte genau in seine Zeit – nicht, weil er genial war, sondern weil er das enorme, zeittypische Organisationsbedürfnis, vor allem in den Städten, durch eine eigene Organisationsleistung zu befriedigen vermochte. Nicolaus ist somit geradezu **der** Künstler für seine Zeit und für seinen Ort, aber es lohnt eigentlich nicht, ihn noch darüber hinaus zu einem Genie im Sinne der modernen Kunstgeschichte zu erklären.

(Folie 17) Mit vielleicht einer Ausnahme: Die 1135 begonnene Abteikirche von Königslutter in Niedersachsen zeigt bei den Reliefs an der Apsis, bei einem Telamonen im Kreuzgang und vor allem bei den Säulen und Kapitellen dort eine ganz herausragende künstlerische Qualität. (Folie 18) Es steht aus stilkritischen Gründen völlig außer Frage, dass diese Skulpturen von Nicolaus oder seiner Werkstatt gearbeitet wurden, zumal es in Deutschland zu dieser Zeit absolut nichts Vergleichbares gab.

Es stellt sich nun die Frage, ob diese Werke dem Nicolaus selbst oder seiner Werkstatt zuzuschreiben sind.[[17]](#endnote-17) Die Antworten fallen dazu seit langem unterschiedlich aus; die Qualität der Apsis-Skulptur ist jedenfalls so ungewöhnlich hoch, dass sie von einem sehr guten Bildhauer stammen muss.[[18]](#endnote-18) (Folie 19)

Für Nicolaus, der es vermochte, Werkstätten an unterschiedlichen Orten zu orchestrieren, könnte es geradezu ein Höhepunkt seiner Karriere gewesen sein, für die kaiserliche Grablege in Königslutter zu arbeiten – aber das ist Spekulation. (Folie 20) Dass der Kaiser bereits zwei Jahre nach der 1135 erfolgten Grundsteinlegung starb, muss nicht unbedingt bedeuten, dass der Bau damals ins Stocken geriet. Denn noch 1138 stiftete seine Witwe Richenza für den Bau (+1141), ebenso wie ihr neben ihnen bestatteter Schwiegersohn Heinrich der Stolze (+1139). Eine weitere Stiftung nahm 1147 der gerade großjährig gewordene Enkel von Lothar vor, Heinrich der Löwe. [[19]](#endnote-19) Wenn überhaupt, dann dürfte der Bau erst nach 1141 kurzfristig ins Stocken geraten sein. Allerdings fehlen deutlichere Anzeichen für eine Bauunterbrechung oder einen Planwechsel.

In seiner gesamten Struktur steht der Bau bis in die Details hinein in einer komplexen, teils durch Baupraxis, teils durch Ordensgebräuche geprägten regionalen Bautradition. Italienische Handwerker können daher nur sehr partiell einsetzbar gewesen sein, und vor allem auch nur in geringer Zahl. Mit dem architektonischen Entwurfsprozess hatten sie sicher nichts zu tun; und wie sie als Bildhauer mit den lokalen Steinmetzen zusammengearbeitet haben, bliebe noch zu untersuchen. Sollte Nikolaus selbst in Königslutter gewesen sein, dann höchstens in Begleitung einer ganz kleinen Anzahl von Gehilfen. Der Aufenthalt kann auch nicht zu lange gedauert habe, was sich gut damit vereinbaren lässt, dass die großen italienischen Baustellen des Nikolaus ja noch weiterliefen.

(Folie 21) Zwei Dinge machen den Fall Königslutter im Zusammenhang mit dem Thema der Künstlerwanderung aber besonders bemerkenswert. Erstens könnte er dokumentieren, dass die Nikolauswerkstatt tatsächlich ein so gut eingespielter Betrieb war, dass man auf den Hauptmeister oder zumindest einen seiner fähigsten Mitarbeiter zeitweilig verzichten konnte, ohne die verschiedenen italienischen Baustelle zu gefährden. Gerade die Tatsache, dass die Nikolaus-Werkstatt in den 1140er Jahren wahrscheinlich an fünf oder mehr Bauprojekten maßgeblich beteiligt war, konnte sie befähigen, sich am Rande auch noch der ehrenvollen, aber vom Volumen her marginalen nordalpinen Bauaufgabe anzunehmen.

(Folie 22) Zweitens muss es in dieser Werkstatt Hilfsmittel gegeben haben, die insbesondere die Produktion variantenreicher Kapitelltypen schnell und leicht vermittelbar machten. Denn andernfalls wäre es nicht erklärbar, wie von der, nennen wir sie - „authentischen“ italienischen Skulptur an der Apsis von Königslutter - eine ganze Gruppe von stilistisch und motivisch zusammenhängenden Werken ausgehen konnte. Denn in der Art der Kapitelle von Königslutter wurden, selbst nachdem dort wohl die wichtigsten italienischen Meister wieder abgezogen waren, noch zahlreiche andere verwandte Werke im norddeutschen Bereich gearbeitet, und zwar nicht nur für ein paar Jahre, sondern für mehr als ein halbes Jahrhundert lang. Das Nachleben der Nikolaus-Werkstatt dauerte damit in Deutschland länger als in Italien selbst!

(Folie 23) Beim Thema der Künstlerwanderung ist daher nicht alleine deren Häufigkeit und die Anzahl der beteiligten Personen zu berücksichtigen, sondern auch die Qualität von innerer und äußerer Organisiertheit der wandernden Handwerker. Seit dem 13. Jahrhundert liegen vor allem aus Frankreich zahlreiche Quellen dafür vor, dass Architekten ihre Baustellen möglichst nicht verlassen sollten, wobei dieselben Quellen aber auch belegen, dass dies tatsächlich häufiger geschah. Dies war nur möglich, weil inzwischen mit den gotischen Bauhütten gut eingespielte Teams oder auch Organisationen existierten, auf denen der Betrieb auch eine Zeitlang in der Abwesenheit des Hauptbaumeisters weiterlaufen konnte. Wie und in welchem Maße dies auf den Baustellen des 12. Jahrhunderts schon funktionierte, ist unbekannt. Offenbar ist die an mehreren Orten tätige Nikolaus-Werkstatt hierfür ein besonders frühes Beispiel.

Ich möchte daher abschließend auf meine Eingangsüberlegungen zurückkommen: Wenn es im 12. Jahrhundert noch nicht die gut organisierten Bauhütten der späteren Zeit gab, dafür aber bekannt ist, dass speziell in Italien Familienverbände existierten, welche den Bauherren eine professionelle und konstant-zügige Bauausführung garantierten, dann ließe sich fragen, die Nikolaus-Werkstatt nicht von beidem etwas hatte, nämlich von familiärer wie von freier Berufsgemeinschaft, beziehungsweise sich von einem zum anderen entwickelte. Vermutlich wird dies aber nie zu klären sein.

Die Künstlerwanderung ist also nicht nur ein kunsthistorisches Phänomen im engeren Sinne, nämlich dass durch ihre Erforschung Formentransfer nachgewiesen oder erklärt werden kann, oder dass sie Hilfe dabei liefert herauszufinden, welche Formen besonders geschätzt waren, weshalb man versuchte, in der Herstellung dieser Formen besonders Befähigte auch über größere Distanzen zu engagieren.

Vielmehr haben Künstlerwanderungen auch eine eigene Struktur, ja sogar eine gewisse Eigengesetzlichkeit, die dem historischen, sozialen und intellektuellen Wandel unterworfen ist. Mit der Nikolaus-Werkstatt haben wir den fast einzigartigen Fall, dass wir einen bestimmten Künstler oder eine bestimmte Künstlergruppe tatsächlich an mehreren Orten im süd- wie im nordalpinen Bereich fassen können. In allen anderen Fällen sind wir immer nur auf Mutmaßungen darüber angewiesen, was die italienischen Werkleute vor ihrer Tätigkeit außerhalb von Italien denn in ihrem Heimatland gemacht haben könnten, was sie so sehr für ihre internationalen Karrieren qualifizierte.

Eine dritte Gruppe bilden schließlich jene aus Italien stammenden Künstler, die zwar im Ausland gearbeitet, aber in den schriftlichen Quellen keine Spuren hinterlassen haben. Hierzu dürften einige der Künstler gehört haben, die im 12. Jahrhundert in Vladimir gebaut haben. Hierzu gehören aber auch verschiedene Steinmetzen, Bildhauer und vielleicht auch Werkmeister, im 11. und 12. Jahrhundert in Mitteleuropa tätig waren. Dass sie Verbindung zu Italien besaßen, lässt sich bei ihnen bloß daran erkennen, dass ihre Werke motivische, stilistische und manchmal auch technische Ähnlichkeiten mit Bauwerken in Italien aufweisen. Über diese Aspekte ist bereits viel geforscht worden.[[20]](#endnote-20) Jedoch ist weniger bekannt, wer diese Leute waren, ob es sich um einzelne Personen oder um Gruppen gehandelt hat, was genau ihr Anteil an den jeweiligen Bauten war – wobei die Spannweite vom potenziellen Gesamtentwurf bis hin zur Lieferung einzelner Werkstücke reichen kann. Wie waren sie in die Baukultur ihres Gastlandes integriert, haben sie ihre Verbindungen nach Italien immer wieder durch Reisen erneuert, waren sie die einzigen ausländischen Künstler, welche speziellen Interessen verbanden die Auftraggeber mit dem Engagement dieser Leute?

Selbstverständlich werde ich in diesem kurzen Beitrag nicht auf alle diese Fragen antworten können, und wahrscheinlich sind in vielen Fällen auch gar keine Antworten mehr möglich. Dennoch möchte ich den Versuch unternehmen, wenigstens einige Schneisen in das Dickicht zu schlagen.

Wie könnten die italienischen Arbeiter – wenn sie denn wirklich selbst und nicht nur ihre deutschen oder dänischen Schüler dort überall gewesen sind, organisiert gewesen sein? Direkte Quellen dazu gibt es zwar nicht, aber möglicherweise lassen Urkunden, die andernorts für entsprechende Personenkreise vorliegen, ja einige Schlüsse zu:

Nachtrag Literatur

<http://www.treccani.it/enciclopedia/nicolo_(Dizionario-Biografico)/> (Nicolaus von Lomartire mit aktueller Bibliographie

**Hölscher, Uvo**: Die Stiftskirche von Königslutter. In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 4.1965, 9-40.

S. 36 Baubeginn Königslutter 1135, um 1140 müssen die italienische Bildhauer eingetroffen sein, die dann „eine Reihe von Jahren“ dort waren. „Das Ausscheiden des lombardischen Meisters scheint nicht ohne ernstliches Zerwürfnis erfolgt zu sein, denn anders ist es doch wohl nicht zu verstehen, daß seine ruhmredige Künstlerinschrift an der Apsis gerade an der Stelle abbricht, wo der Name des Meisters hätte folgen müssen.“ (Hölscher macht hierfür das neue Bescheidenheitsideal des Bernhard von Clairvaux verantwortlich; aus diesem Grund sei auch das LH einfacher.)

S. 37 Zwischen Königslutter und den von Kluckhohn genannten Braunschweiger Kapitellen (Dankwarderode ab ca. 1170, Braunschweiger Dom 1173-1195) sowie den Adelog-Kapitelle in St. Michael in Hildesheim (1173-86) müssen laut H., anders als Kluckhohn es angenommen hat, Jahrzehnte liegen. Eine genauere Lösung für das Problem schlägt er aber nicht vor, sondern meint: (S. 37) „Wir sehen also, daß auch bei den stilistisch Königslutter am nächsten stehenden Werken in Braunschweig und Hildesheim nicht dieselben Meister wie am Ostteil von Königslutter beteiligt gewesen sind. Es muß Übertragung aus zweiter Hand gewesen sein.  
(S.38) Die späteren Bildhauer der Königslutterer Schule haben also zum Teil die bewunderten Vorbilder getreu kopiert, zum Teil aber auch, je nach ihrer Veranlagung und Begabung die Motive umgebildet und in ihrem Sinne weiterentwickelt, vielleicht auch verroht. So pflanzte sich die Königslutterer Ornamentik in verschiedenen Spielarten nach Westen und Osten bis über die Jahrhundertwende fort (siehe z.B. Wunstorf) und erlebte noch im ersten Drittel des 13. Jahrhunderts im Goslarer Kunstgreis eine letzte Blüte.“

**Weigel, Thomas**: Predigt in Stein oder profanes Bilderrätsel? Der Jagdfries an der Stiftskirche zu Königslutter. In: Bild und Text im Dialog, hrsg. von Klaus Dirscherl, Passau 1993, 71-91.

Dort 71-72 guter Überblick über die Forschungslage zu Königslutter und die Oberitalienproblematik.

S. 72/73 „Die Beteiligung zumindest der Werkstatt des Nikolaus, wenn nicht sogar seiner selbst, an der Ausführung der Steinbildwerke und nahezu des gesamten Bauschmucks der sächsischen Stiftskirche wird heute wohl von keinem Kenner mehr bestritten. Aber auch für die Annahme, daß das architektonische Konzept zu nicht unbedeutenden Teilen auf den Italiener zurückgehe, liegen gute Argumente vor.“

S. 90: „Wir haben damit nicht nur ein weiteres Argument zugunsten der Annahme, Nikolaus müsse persönlich den kaiserlichen Auftrag zum Bau und zur Ornamentierung der sächsischen Stiftskirche erhalten haben …“

**Kluckhohn, Erwin**: Die Kapitellornamentik der Stiftskirche zu Königslutter. Studien über Herkunft, Form und Ausbreitung. In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 11/12.1938/39, 527-578.

S. 528 im Forschungsbericht: „Während P. J. Meier von einer Mitwirkung des deutschen Meisters von Königslutter in der Werkstatt des Nicolaus von Ferrara gesprochen hatte, und während Eichwede angeniommen hatte, daß Meister Nicolaus persönlich nach Königslutter gewandert sei, denkt Goldschmidt nur an eine Wanderung einiger italienischer Steinmetzen von Ferrara nach Königslutter. (Goldschmidt, Adolph, Die Bauornamentik in Sachsen im XII. Jahrhundert.In: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 3.1910, 299-314.

S. 538 Kapitelle von Nicolaus in Ferrara gegen 1150.

S. 573 Nach intensiver Stildiskussion kommt K. zu dem Ergebnis: „In Königslutter können also nur Deutsche gewesen sein. Diese können die italienischen Formen nur in Ferrara und Verona kennengelernt haben, weil es sonst nirgends verwandte Werke gibt. Sie müssen also nach Italien gewandert sein. Bei den Arbeiten an den dortigen Domen werden sie kaum passive Zuschauer gewesen sein, sondern sie werden mitgearbeitet haben, wie sich auch für die großen deutschen Bildhauer des 13. Jahrhunderts eine Tätigkeit in Frankreich hat nachweisen lassen. Allerdings will es nicht gelingen, ihre Werke in Ferrara und Verona herauszufinden.

S. 573 „Die deutschen Steinmetzen haben anscheinend in Italien nur Mitarbeit geleistet und den Kapitellen nicht ihre endgültige Gestalt gegeben, während sie in Deutschland, ganz auf sich gestellt, die übernommenen Vorstellungen mit eigenem Gedankengut durchdrungen haben, so dass es bei noch so genauer Übertragung des Formenapparates doch zu Umdeutungen in den Einzelheiten kommen musste.

Besonders in die italienische Formenwelt eingelebt hat sich der Meister des Tierfrieses an der Apsis von Königslutter. Der Veroneser Tierfries ist so ähnlich, daß in beiden Fällen die gleichen Hände tätig gewesen sein müssen. Freilich soll nicht gesagt werden, dass die Konzeption des Veroneser Frieses auf den Königslutterer Meister zurückgeht. Wir werden diesen vielmehr als Gesellen in der italienischen Werkstatt anzusehen haben.“

Kluckhohn, Erwin   
Die Bedeutung Italiens für die romanische Baukunst und Bauornamentik in Deutschland (mit einem Nachwort von Walter Paatz). In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 16.1955, 1-120

Dort S. 110/111 von Nachwort von Paatz zum Dom von Lund, der 1080 begonnen und nach 1104 vergrößert wurde. Paatz hält es für möglich, dass der dort namentlich bekannte Meister „Donatus“ ein Italiener gewesen sein könne.

S. 115:

„In der Harzgegend folgten nach dem ersten Anstoß, dem Quedlinburger (…) noch dreimal ein neuer Anstoßaus Oberitalien: in Hamersleben um 1115ff., in Riechenberg gegen 1150, und in Königslutter seit 1150. Von Königslutter aus verbreitete sich diese letzte oberitalienische Welle kreisförmig nach allen Seiten in Niedersachsen und bis nach Westfalen, Thüringen und Obersachsen, so dass gegen 1200 dieses ganze weite Gebiet an der oberitalienischen Dekorationsweise Anteil nahm und dadurch kunsthistorisch einen ganz besonderen Charakter erhielt.“

S. 111 Paatz hält den Enkel von Kaiser Lothar, Heinrich den Löwen, für die Person, von der die Initiative zum Weiterbau von Königslutter ausging und damit auch zur bauliche Dekoration. Denn ähnliche Dekorationen gebe aus auch auf Burg Dankwarderode und an den Chorschranken des Braunschweiger Doms

Gute Frage, m.E, nur dadurch zu beantworten, dass man den Begriff der Künstlergemeinschaft und vor allem des Künstlers infrage stellt, nicht aber dadurch, dass man Datierungen zerpflückt und bauarchäologische Befunde destruiert.

Lomartire, Aufsatz „Mobilita/Stabilità“, scheibt S. 397:“Die Baustellen, an denen Nicolaus beteiligt war, haben wahrscheinlich ab einem gewissen Zeitpunkt gleichzeitig gearbeitet. Nicolò selbst ist dann nur noch von einer Baustelle zur nächsten gereist, um Ratschläge zu geben und die Bauten zu leiten, ohne selbst noch Skulpturen auszuführen. Den Meißel hat r trotzdem nicht unbedingt aus der Hand gelegt.

S. 402: Die „cantieri“ müssen nicht unbedingt groß gewesen sein. Am wichtigsten blieb immer der Bauherr.

Bemerkung in der GdbkÖ, Bd. 1, Hermann Fillitz, „Bildende Kunst im Früh- und Hochmittelalter“, S. 9-30, S. „Die Tatsache, daß für die Ausstattung von Klosterneuburg Bestellungen an renommierte Werkstätten in Oberitalien gingen, hängt wahrscheinlich auch mit dem Problem der verfügbaren künstlerischen Kräfte im eigenen Land zusammen. Österreich war im 12. Jahrhundert auf vielen Gebieten der bildenden Kunst noch Entwicklungsland, das die für herrscherliche Repräsentation benötigten Kunstwerke noch nicht selbst hervorbringen konnte“ b(S. 24)

S. 23: Die Architektur der Stiftskirche von Klosterneuburg, Grundsteinlegung 1114, steht der Kathedrale von Modena besonders nah, der siebenarmige Leuchter soll dort soll von der Werkstatt der Türen von S. Zeno in Verona stammen.

Ihre Analyse der Leitlinien des Kunstaustausches im 12. Jh., vor allem  an einigen markanten und weiterführenden Beispielen, wie etwa (und besonders) die Rezeption der "lombardischen" Architektur, wäre in unseren Augen sehr willkommen. Wir hätten dabei eventuell sehr gern nicht allein von der reinen "Formenmigrationen" hören, sondern auch (wenn möglich) von denen Sozialstrukturen, welche solche

Kunstaustauschen ermöglichten. Wie entstanden etwa die wandernden

Bauhütten, wie waren sie gebildet, was waren die Gründe für ihre Reisen, wie haben sie ihre Aufträge bekommen und Orte ihrer Tätigkeit gewählt,  ob sie sofort nach Erfüllung eines Auftrags ausgelöst wurden, oder vielleicht über einige Generationen hindurch existierte, eigene [[21]](#endnote-21)Künstleridentitäten bewahrend... Ich weiß allerdings, dass Kunsthistoriker nicht immer mögen, sich mit solch bodennahen Fragen zu beschäftigen...

Die Kollegen haben bis jetzt noch keine definitiven Themen zugeschickt. Alle denken noch nach. Ich gehe aber davon aus, dass es sowohl rein historische, als auch kunsthistorische Referate sich im Rahmen einer Tagung gegenseitig ergänzen werden.

Wie es scheint, wurden im hohen Mittelalter in Nordspanien alle aus Italien stammenden Menschen als „lombardos“ bezeichnet. Zwischen dem späten 10. Jahrhundert und ca. 1040 kam es zu starker Rezeption „lombardischer Architektur“, was nicht anderes bedeute, als dass die aktuelle nichtlokale Architektur der eigenen gegenüber als überlegen angesehen wurde.[[22]](#endnote-22) „Lombardisch“ bedeutet in diesem Zusammenhang nicht andres als „fremd“. Tatsächlich waren aber nur wenige solche Baumeister tätig.[[23]](#endnote-23)

Im Sinne von Lomartire darüber nachdenken, warum die Italienischen Bauleute ausgewandert sind, wie viele es waren und welche Generationsketten sie gebildet haben.

Literatur:

Louis Réau: L’art russe des origines à Pierre le Grand, Paris 1921, darin zur Architektur in Vladimir S. 220-221, zur plastischen Baudekoration S. 221-222 : Diese sei im Gegensatz zur romanischen Skulptur sehr flach und daher wahrscheinlich von der orientalischen Skulptur beeinflusst. Diese Art der Dekoration sei nicht westlich, obwohl Parallelen zu Ripoll oder Poitiers gesehen werden: „Une pareille exubérance est en tout cas contraire au génie de l’Occident“ (S .222). Motivisch seien diese Reliefs von byzantinischen Elfenbeinarbeiten oder sassanidischen Goldschmiedearbeiten angeregt (S. 224).

Die Architektur sei – über einem byzantinischen Hintergrund – von der romanischen und der georgisch-armenischen beeinflusst. Laut Quellen ließ der Bauherr der Entschlafungskathedrale von Vladimir, *Andrej Bogoljubskij*, Meister aus allen Länder kommen (S. 225). Am nächsten sei stilistisch aber doch die Architektur von Ani (Armenien) (S.226).

1. Kluckhohn/Paatz Binding. Lomartire. [↑](#endnote-ref-1)
2. Die ältere Forschung war vor allem auf Königslutter als Zentrum fixiert „Von Königslutter aus verbreitete sich diese letzte oberitalienische Welle kreisförmig nach allen Seiten in Niedersachsen und bis nach Westfalen, Thüringen und Obersachsen, so dass gegen 1200 dieses ganze weite Gebiet an der oberitalienischen Dekorationsweise Anteil nahm und dadurch kunsthistorisch einen ganz besonderen Charakter erhielt.“ (Kluckhohn/Paatz S. 11), Zuletzt hat Stefanie Lieb für eine stärkere Differenzierung plädiert und darauf aufmerksam gemacht, dass um die Mitte des 12. Jahrhundert an mehreren Orten in Sachsen gleichzeitig und in unterschiedlicher Intensität italienische Bauornamentik rezipiert wurde. (Stefanie Lieb, Die Adelog-Kapitelle in St. Michael zu Hildesheim und ihre Stellung innerhalb der sächsischen Bauornamentik des 12. Jahrhunderts (=51. Veröffentlichung der Abteilung Architekturgeschichte des Kunsthistorischen Instituts der Universität zu Köln, hg. Von Günther Binding), Köln 1995, bes. S. 192-198. [↑](#endnote-ref-2)
3. Ein knapper Überblick über die Forschungslage sowie grundsätzliche methodische Erwägungen bei bei: Albert Dietl: Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens, Berlin, München 2009, Bd. 1, S. 148-150. Ebenso: Albert Dietel, Iscrizioni e mobilità, in: L’artista medievale, Atti del Convegno Modena, 11-19 novembre 1999, a cura di M.M. Donato, Pisa 2003, S. 239-250. [↑](#endnote-ref-3)
4. Dietl, Bd. 1, S. 156 und S. 282, Tabelle XV. [↑](#endnote-ref-4)
5. Dietl, Bd. 1, Tabelle XV. [↑](#endnote-ref-5)
6. Hier jetzt den Aufsatz von Lomartire und die entsprechende Kongresse erwähnen. [↑](#endnote-ref-6)
7. Lomartire, Saverio, Mobilità - stanzialità dei cantieri artistici nel medioevo italiano e trasmissione delle competenze, In: Circolazione di uomini e scambi culturali tra città (secoli XII-XIV), Postoia 13-16 maggio 2001, Pistoia 2013, S. 367-431, mit weiterführender Literatur [↑](#endnote-ref-7)
8. Fernando Galtier Martí, Los maestros lombardos en la península ibérica, in: i magistri commacini, Mito e realà del medioevo lombardo. Atti de XIC Congresso internazionale di studi sull’alto medioevo, Varese – Como, 23-25 ottobre 2008, Bd. 2, Spoleto 2009, S. 713-744, hier S. 714-717; und E. Piquer Ferrer, La desiganción étnica *langobardus* en la antroponimia medieval europea: de identidad colective a identificación individual, in: Revista italiana di onomastica XIII (2007), 91-136, speziell S. 94 und S. 99-100. Anders als von Lomatire angenommen, kann es sich bei dem Paris nachweisbaren "Duch de Siene" und "Duche le lombart" in den Pariser Steuerbüchern von 1296 bzw. 1297 nicht um den Sieneser Maler handeln, sondern dort ist vielmehr ein gleichnamiger Bankier gemeint. Denn eine "Duch le lombart et ses compaingnons" wird im Pariser Steuerbuch von 1292 aufgeführt, als die Anwesenheit D.s in Siena bezeugt ist. Siehe *Schmidt, Victor M,* Duccio di Buoninsegna, *in:* Allgemeines Künstlerlexikon, XXX, 2001, 153. [↑](#endnote-ref-8)
9. Vertrag mit Ramon Lambard publiziert bei: Yarza, Joaquín, (1982),Arte Medieval II: Románico y Gótico ( coleccion Fuentes y Documentos para la Historia del Arte), Barcelona 1982, S. 90-92. [↑](#endnote-ref-9)
10. Die Überlegungen, dass Ramon Lambard ein Baumeister aus der Gegend von Seo de Urgell gewesen sei, der mit Hilfe eines Verwandten im Domkapitel, der aus demselben Ort stammte, scheinen nicht schlüssig. Denn sie ignorieren, dass schon die Teile unterhalb der Gewölbe, wie z.B. die Apsis, starke Übereinstimmungen mit italienischen Bauten der Zeit aufweisen. Außerdem würde Ramon Lambard völlig ohne genaue Kenntnis der Baustelle von Seo de Urgel nicht in der Lage gewesen sein, einen zeitlich genau determinierten Vertrag abzuschließen. Es liegt daher nahe, dass er und seine Bauleute bereits bei den unteren, sehr „italienischen“ Partien der Kathedrale beschäftigt waren – und er deshalb mit italienischen Bauten bestens vertraut war. Kritik an der italienischen Herkunft von Ramon Lambard zuletzt vor allem ausführlich bei: Joan Duran-Porta: Sobre l’origen de Raimon Lambard, obrer de la catedral d’Urgell, in: LOCVS AMOENVS 8, 2005-2006, 19-28. Kritisch demgegenüber wiederum Lomartire 2010, S. 25 Mit Verweis auf weitere Literatur zu diesem Thema, die in demselben Band wi der Aufsatz von Lomartire erschienen ist. Nachprüfen! [↑](#endnote-ref-10)
11. Lomartire, Mobilità, S. 401-402. [↑](#endnote-ref-11)
12. Literatur zu Nicolaus, u.a. Dietl S. 152. Lomartire, Mobilità, S. 396/397. [↑](#endnote-ref-12)
13. Wo habe ich das selbst geschrieben? Nachlesen und einfügen! [↑](#endnote-ref-13)
14. Lomartire, Aufsatz „Mibilità/stabilità, S. 397. Ebenso: Lomartire, Saverio:   
    Problemi nicoliani, con qualche riflessione su Königslutter / Nikolausprobleme und einige Überlegungen zu Königslutter. In: Harmen Thies (Hg.) Romanik in Nieder-Sachsen (=Quellen und Forschungen zur Braunschweigischen Landesgeschichte 33), Braunschweig 1997, 221-232 / 233-251. [↑](#endnote-ref-14)
15. Lomartire, ebenda, S. 402. Binding, sapiens architectus ... [↑](#endnote-ref-15)
16. Es wird damit nebenbei auch überflüssig, höchst komplizierte Bauverläufe rekonstruieren zu müssen oder anzunehmen, dass einzelne Skulpturen sich an ihrem heutigen Ort in Zweitverwendung befänden, bloß weil es sonst eine Diskrepanz zwischen einem plausibel rekonstruierbaren Bauverlauf und einer vermeintlich ebenso plausiblen stilkritisch begründeten Datierung dieser Werke gäbe. (vgl. Quintavalle zum Apsifenster von Piacenza und auch Calzona dazu) [↑](#endnote-ref-16)
17. Sehr ausführlich dazu Kluckhohn 1938/39, S. 573: „In Königslutter können also nur Deutsche gewesen sein. Diese können die italienischen Formen nur in Ferrara und Verona kennengelernt haben, weil es sonst nirgends verwandte Werke gibt. Sie müssen also nach Italien gewandert sein. Bei den Arbeiten an den dortigen Domen werden sie kaum passive Zuschauer gewesen sein, sondern sie werden mitgearbeitet haben, wie sich auch für die großen deutschen Bildhauer des 13. Jahrhunderts eine Tätigkeit in Frankreich hat nachweisen lassen. Allerdings will es nicht gelingen, ihre Werke in Ferrara und Verona herauszufinden.“ [↑](#endnote-ref-17)
18. Persönlich tendiere ich im Falle von Königslutter dazu, hier Nicolaus selbst am Werke zu sehen. Ähnlich vorsichtig auch Lomartire in “Nikolausprobleme”, 242 [↑](#endnote-ref-18)
19. Klein, Königslutter 105/106 mit Quelle. [↑](#endnote-ref-19)
20. Binding; Kluckhohn/Patz, [↑](#endnote-ref-20)
21. Fernando Galtier Martí, Los maestros lombardos en la península ibérica, in: i magistri commacini, Mito e realà del medioevo lombardo. Atti de XIC Congresso internazionale di studi sull’alto medioevo, Varese – Como, 23-25 ottobre 2008, Bd. 2, Spoleto 2009, S. 713-744, hier S. 714-717; und E. Piquer Ferrer, La desiganción étnica *langobardus* en la antroponimia medieval europea: de identidad colective a identificación individual, in: Revista italiana di onomastica XIII (2007), 91-136, speziell S. 94 und S. 99-100. [↑](#endnote-ref-21)
22. Galtier Martí, S. 719. [↑](#endnote-ref-22)
23. Galtier Martí, S. 720. [↑](#endnote-ref-23)