

THE CAPPELLA PALATINA IN PALERMO

History, Art, Functions

Forschungsergebnisse der Restaurierung

Hg. im Auftrag der Stiftung Würth

von Thomas Dittelbach

Swiridoff 2011

<i>Deutscher Teil</i>	9	Die Capella Palatina in Palermo Geschichte, Kunst, Funktion
	281	Tafeln / Tavole / Plates
<i>Parte italiano</i>	321	La Cappella Palatina a Palermo Storia, Arte, Funzione
<i>Reinhold Würth</i>	471	Foreword
<i>Francesco Cascio</i>	472	Foreword by the President of the Parliament of the Region of Sicily
<i>Bernd Engler</i>	473	Foreword by the Rector of Tübingen University
<i>Thomas Dittelbach</i>	474	Foreword
<i>Paolo Pastorello / Carla Tomasi</i>	475	Preliminary Investigations and Development of the Methodology
<i>Giuseppe Ingui</i>	490	The Restoration and its Methodology
<i>Ruggero Longo</i>	491	The <i>opus sectile</i> Work of the Cappella Palatina in Palermo
<i>Francesca Manuela Anzelmo</i>	499	Classification of the Decorated Garments and Headdresses in the Ceiling Paintings of the Cappella Palatina
<i>Dorothee Sack</i>	507	Architectural Research in the Lower Church
<i>Vladimir Zorić</i>	516	The Cappella Palatina of Roger II and its Later Alterations
<i>Slobodan Ćurčić</i>	525	Further thoughts on the palatine aspects of the Cappella Palatina in Palermo
<i>Thomas Dittelbach</i>	534	The Ruler's Throne – Topology and Utopia
<i>Valentino Pace</i>	544	The Paschal Candelabrum of the Cappella Palatina

<i>Jonathan M. Bloom</i>	551	The Islamic Sources of the Cappella Palatina Pavement
<i>Jeremy Johns</i>	560	The Bible, the Qur'ān and the Royal Eunuchs in the Cappella Palatina
<i>David Knipp</i>	571	Almoravid Sources for the Wooden Ceiling in the Nave of the Cappella Palatina in Palermo
<i>William Tronzo</i>	579	Restoring Agency to the Discourse on Hybridity: the Cappella Palatina from a Different Point of View
<i>Maria Andaloro</i>	586	Restoration of the Whole and its Parts
<i>Beat Brenk</i>	592	Rhetoric, Aspiration and Function of the Cappella Palatina in Palermo
<i>Gerhard Wolf</i>	604	The Palatina after Restoration: Research Perspectives
	607	Authors
	611	Bibliografie / Bibliographia/ Bibliography

Further thoughts on the palatine aspects of the Cappella Palatina in Palermo

*Dedicated to the Memory of
Maura Donohue (1961-1992)*

THE REMARKABLE STATE was of preservation of the Cappella Palatina, the Norman Royal Chapel within the Palazzo Reale in Palermo, provides us with extraordinary insights into the world of Sicilian culture as shaped by the Normans during their reign in Sicily. Yet, notwithstanding the abundance of its apparent information potential, the Cappella Palatina is also surprisingly silent in matters where our expectations are at their heights. Worse yet, it also presents a surprising amount of evidence that can yield – and on occasion has yielded – contradictory conclusions as to what the preserved information may actually signify. Matters are further complicated by the paucity of relevant documentary evidence. Thus, for scholars who have enthusiastically and diligently dealt with the Cappella Palatina for several generations, this extraordinary monument in many respects remains a frustrating enigma. Many of its aspects are undoubtedly bound to uphold the current level of frustration. Yet, the monument's recent conservation has presented a new opportunity for closer scholarly scrutiny and reflection. The conference organized on this occasion has revealed the expanded range of methodological approaches that, coming at this crucial junction, offers a sense of dimension of what has been learned, along with glimpses of directions yet to be explored.

Having published a paper on some palatine aspects of the Cappella Palatina twenty years ago, I am returning to this topic informed by the intervening scholarly contributions, by my own expanded understanding of some of the implicit issues, and spurred by the current general interest

in the monument.¹ My central interest remains focused on issues pertaining to the functions accommodated within the building and ways in which these related to, or were reflected in the mosaic program displayed on the building walls and vaults.

The Cappella Palatina, as most scholars now seem to agree, evolved over a period of time, changing in the process aspects of its architecture, its interior decoration and furnishings and thereby presumably reflecting relevant modifications in aspects of its original functional intent. Detecting specific aspects of physical modifications has proved challenging enough, but decoding functional intentions and implications has been by far the most difficult and most vexing task. Significant breakthroughs in that regard do not seem likely given our current state of knowledge. Such an outlook notwithstanding, or perhaps because of it, is reason enough to test some new hypotheses while taking into account important new firm information that we now possess.

The starting point of my discussion will assume the now largely acknowledged division of the building into two functional units – the eastern, domed section, the acknowledged ecclesiastical component of the building and, the western basilical hall with its stunning stalactite ceiling, the disputed 'secular' component of the building (Fig. 1). Without going further into the well known descriptions, I simply want to underscore the point that the western part of the "Cappella Palatina" *was never intended* to be a conventionally functioning church, despite some of its formal

Fig. 1
Cappella Palatina, plan

Fig. 2
Cappella Palatina,
eastern part, plan

Fig. 3
Cappella Palatina,
eastern part,
analytical perspective

Fig. 4
Cappella Palatina,
eastern part, view into
southern chapel from N.

characteristics that could suggest that. Its main space – generally referred to as the “nave” – was demonstrably not a nave in a functional sense. Its western wall never had a door so that, as such, it could not have been entered axially. Processional entrances, a hallmark of basilical churches, therefore, could not have been part of the functional reality of the building. In our thinking, in other words, we must abandon the typological associations deriving from the overall formal characteristics of the building’s plan. Consequently, what we call the “Cappella Palatina”, in fact, must be thought of exclusively in reference to the eastern part of the building, as seems to have been the case from the outset. The bi-polar disposition of the building was articulated in the well-known drawing from Pietro di Eboli’s *Liber ad honorem augusti*, where the label “Cappella Regia” appears in association only with the eastern-most portion of the structure as depicted in what may be referred to as the longitudinal section of the entire building.² Thus, what in modern times has been defined as the chapel ‘sanctuary,’ was in fact the royal chapel itself. Its contiguous western part, a royal hall – whose function is still debated – made up the rest of the building which we continue to refer to – if erroneously – as the “Cappella Palatina”.

My discussion will now turn to the eastern part of the building (Fig. 2). In his seminal article on the Cappella Palatina, first published in 1949, Ernst Kitzinger made the observation that its mosaic program displayed the conceptual unity of a typical Middle Byzantine church, while referring to this part of the building as the “domed sanctuary”.³ He went on to say that “the designers of the mosaic program also looked upon the “sanctuary” as though it were a Greek *naos* (the central part of a Byzantine church), and chose their subjects accordingly.”⁴ In my opinion, this constitutes an unnecessary conceptual confusion that needs to be corrected. Continuing in the direction of Kitzinger’s analysis of the mosaic program, other functional considerations must be taken into account as has been proposed, among others, by William Tronzo.⁵ Following others in his analysis, Tronzo noted that the area under the dome originally had been enclosed on three sides – north, south, and west – by tall parapet slabs, ca. 2m high. Such “high walls”, as Tronzo refers to them, are unknown in Byzantine churches and could not have functioned as conventional “chancel closures.” However, while making this important observation regarding the physical reality of this arrangement, Tronzo, con-

tinued to refer to the space they enclose as “the sanctuary”. Instead, I would like to argue that the enclosed space, directly below the main dome, was in fact the functional *naos* of the Cappella Palatina (Fig. 3). It would have been in this relatively small space (roughly 7 x 8m), that the members of the royal family, including the king, probably attended their private mass. To the east of the domed enclosure, raised by an additional five steps and within the main apse, was the *actual sanctuary* of the chapel containing the altar, and separated from the main chapel space under the dome by a real, lower chancel enclosure. Such a spatial re-definition leaves, of course, two additional important spatial components of the eastern part of the building – to the south and to the north of the domed *naos* – unaccounted for. It is to them that I will turn next.

Earlier analyses of the building identified these spaces as the southern and the northern wings of a “transept” whose “intersection” with the “nave” establishes a “crossing” covered by the dome.⁶ The term “transepts”, introduced by O. Demus, is even more confusing. The conceptual definition of elements in this context is seriously flawed. In fact, there is no “intersection” between the main spaces thus defined, nor is there a “transept” or “transepts”. The so-called crossing is defined by four stilted, slightly pointed arches with apexes lower than the vaulting over the flanking spaces and the ceiling covering the “nave”. Furthermore, the vaults over the two flanking compartments are parallel with, and not perpendicular to the main axis of the building. The two side spaces also have small apses, each fitted with an altar table and enclosed by a chancel screen comparable to that at the east end of the domed compartment. Clearly, the two spaces have all of the requisite features for the accommodation of liturgy. Thus, despite the similarity of their plans with *pastophoria* (lateral chambers flanking the main apse) of Middle Byzantine tripartite sanctuaries, these seem to have been designed as functionally separate chapels.⁷ Therefore, if one were searching for a typological analogy, the scheme here is akin to the Byzantine so-called “domed basilicas”, and not “cross-in-square” churches.

What Kitzinger in his analysis of the mosaic program associated with a “Byzantine naos”, was in fact a more complex entity – it was a naos flanked by two distinctive elongated chapels – with a correspondingly elaborate mosaic pro-

gram. Eve Borsook noted the autonomy of these lateral spaces, even referring to them as ‘chapels’, but at the same time, continuing to cling to the idea of their functional relationship to the *prothesis* and *diaconicon* components of a “typical” Middle Byzantine church.⁸ To my mind, the actual functional purposes of these lateral rooms were quite different. I propose to explore this notion further in relationship to the elaborate and quite unusual mosaic program that these chapels accommodate.

My analysis of the mosaic program of the two chapels must be preceded by observations about their unusual architectural disposition and the consequently unusual accommodation of the mosaic program within both. Both chapels are open toward the main, domed space of the naos through large structural arches that support the dome. On account of the tall parapets along the naos parameters, however, they are effectively segregated from that space. The unusual solution implies that each chapel has only one long wall that rises full height to the vaulting, along with two very short walls – on the east and the west side, all covered with mosaics. In each case, the chapel has a longitudinal pointed barrel vault instead of a dome. Yet, the compositions accommodated in these vaults – the Pentecost (in the south chapel) and the Ascension (in the north chapel) – are themes not uncommonly depicted in domes. There seems to be a basic agreement among scholars who recognize these spaces as chapels, that the southern one was dedicated to the Apostle Paul, and the northern one to Apostle Andrew. Large bust mosaics of these two apostles appearing in the respective small apses, notwithstanding extensive later interventions, retain their original twelfth-century characteristics.⁹

Bearing these observations in mind, I will turn next to a closer examination of some aspects of the mosaic program in the south chapel (Fig. 4). I will start with the examination of the mosaics on the south wall of the chapel. Here, starting with the topmost of the three zones and reading the scenes from left-to-right, we see Joseph’s Dream and Flight into Egypt. In the second zone we find Baptism of Christ, Transfiguration and Raising of Lazarus. Finally, in the lowest zone we find Entry into Jerusalem, flanked by two windows and – at the far left and right – by the standing figures of St. Dionysios and St. Martin. The chapel also contains the Nativity, on its east

wall, and the Pentecost in its vault. With six of the twelve conventional Dodekaorton scenes, the south chapel seems disproportionately endowed with Christological imagery signaling curious asymmetry in the arrangement of the mosaic program in contrast to the overall architectural symmetry of the building.

More difficult to demonstrate than these formal and iconographic distinctions, is the original functional content of these chapels.¹⁰ Although it is not very likely that new sources illuminating any postulated functions will come to light, other, extensive evidence related to the building must be taken into account. Of particular relevance in this context are the exterior doors that open into these chapels – one on the north and one on the south side. Surprisingly, very little attention was paid to these doors in previous discussions. Yet, I would argue, they were of fundamental importance in the functional workings of the building and, together with the mosaic program in these chapels, they can provide useful clues regarding their possible uses. Related as they are to the exterior portico/ambulatory space, these doors provided access to the building interior at crucial points. In fact, by their very placement, they must above all be considered as the primary entrances to the Royal Chapel itself. Furthermore, they are directly linked to the two subsidiary spaces – chapels, whose roles may be understood to have included also those commonly associated with Byzantine church narthexes.¹¹

Seen from the interior of the building, the two doors are situated along a transversal axis in relationship to the domed bay (Fig. 1). On account of the fact that the domed bay is enclosed by the tall parapets, as we saw earlier, no axial passage through the building was possible, nor was either of the two doors even visible to a person entering through the door on the opposite side. Starting with the outer wall of the south lateral chapel, we note that four of the total of the six Great Feast scenes in the South Chapel are displayed in the lower two of the three tiers of compositions on the south wall – Baptism, Transfiguration, Raising of Lazarus, in the upper of these two, and Entry into Jerusalem in the bottom one. Transfiguration and Entry into Jerusalem are vertically aligned, while the vertical axis thus formed extends also through the door on the ground level of the south chapel.¹² Thus, the person entering through that door would have been perceived from the opposite side – notably from the

Royal Box – as being in alignment with the sacred images above, the lower of which, in fact, is an illustration of Christ’s triumphal entry into the Holy City of Jerusalem. Such an alignment, made so powerfully visible, could not have been made lightly. If so, the question remains, *for whom* would such an arrangement of images have been made? Who would have been the person whose ceremonial entrance would have invoked associations with Christ’s Entry into Jerusalem? Such an iconographic-functional rapport could only have applied to a royal figure. If we consider that the ruling monarch would have occupied the royal box on the opposite, north wall of the chapel, the person for whom this sacred ‘iconographic stage’ could have been intended was, in all likelihood, the king’s son and heir to the throne. While such an idea lacks direct documentary evidence to prove it, its validity can be supported by a number of other iconographic elements present in the mosaic program that appear to relate more broadly to the central issue. Bearing in mind the words by the great historian Ernst Kantorowicz – “Things difficult and circumstantial to describe in words are sometimes more easily and succinctly expressed by an iconographical formula” – we may profitably explore what else the rich iconographic evidence in the south chapel has to offer.¹³

The theme of “Divine Light” and illumination, as has been observed by a number of scholars, plays an important role in the Cappella Palatina, and particularly in its southern chapel. Of particular significance in that context is the scene of the Nativity, depicted prominently on the eastern wall of the south chapel, directly below a bust of the Pantocrator. Its placement, size, as well as its iconographic complexity were scrutinized by Tronzo, who focused on the issue of complexity and the question of the mosaic’s dating relative to other comparable twelfth-century Nativity scenes in Byzantine art.¹⁴ At the same time, he played down a suggestion by Eve Borsook that the scene of Nativity may have been influenced by the fact that the 1130 coronation of King Roger II took place on Christmas Day.¹⁵ There can be no doubt that the making of this mosaic postdated the act of King Roger’s coronation and therefore may have served as a reminder of that notable event. Yet, its presence in this very location may have had more than a strictly commemorative function. Indeed, it may have been intended as a means of providing an appropriate setting for other, future coronations. Although it is

known that coronations of Norman kings took place in the Cathedral of Palermo, it is also known that William II had two coronations, though the venue of the first one is not known.¹⁶ There is a great deal that remains obscure regarding ceremonies related to the Norman court at Palermo in general. Therefore, it may be wise not to engage in too much speculation. Yet, it is equally wise not to ignore iconographic clues with which the southern chapel abounds.

Turning to the disposition of the Pentecost scene on the vault covering this chapel and the placement of the Dove of the Holy Spirit in the central medallion underscores the importance of Divine Illumination in the context of the functional intent of this chapel.¹⁷ Placement of the Pentecost scene on vaults in Byzantine churches, generally speaking, had a symbolic significance, as in the case of the early eleventh-century Katholikon of Hosios Loukas Monastery. There, the medallion depicting the Hetoimasia (Prepared Throne) with the Dove of the Holy Spirit was situated directly above the main altar table with clear liturgical associations. In the case of the south chapel of the Cappella Palatina, the function occurring below the Dove of the Holy Spirit, as I already suggested, may have been the coronation ceremony of the heir apparent to the Norman throne. For the sake of the argument, at this point, we may propose that the Normans may have introduced first coronations of throne heirs as a means of assuring the dynastic continuity, perhaps inspired by the practice known to have been employed at the contemporary Komnenian court in Constantinople.¹⁸ The act of such a coronation in the south chapel would have taken place in full view of the ruling monarch from his position on the royal balcony in the opposite, north chapel. Symbolic juxtaposition of the ruling monarch and his successor has further interesting visual implications.

The dome drum of the Cappella Palatina is marked by four corner squinches and four intervening shallow niches on the east, west, north and south sides that contain images of four select Prophets – David, Solomon, Zacharias and St. John the Baptist. As has been observed by Kitzinger, the four Prophets form two father-and-son pairs.¹⁹ Along the main building axis are aligned images of Prophets David and his son Solomon, while the transversal axis aligns Prophets Zacharias and St. John the Baptist. While for an unknown reason the figure of David was thoroughly reworked in a nineteenth-

century restoration, the figure of Solomon is authentic. The young Solomon, as depicted here recalls a Byzantine prince of the Komnenian epoch in every respect, particularly from the point of view of the crown he is wearing. The portrait of the young Alexius Komnenos, as co-emperor with his father John II on the monumental mosaic portrait of ca. 1122 on the gallery of the Hagia Sophia in Constantinople, provides an appropriate comparison.²⁰ Zacharias, identified by an inscription as the Prophet, is also shown holding a scroll with a text that identifies him as Zacharias, the father of St. John the Baptist, though the two were actually two different individuals.²¹ Representations of Zacharias and St. John define the transversal axis of the domed east end of the building while accentuating the main arches framing the two lateral chapels in which, according to my hypothesis, the ruling king and his son and successor may have appeared during the postulated coronation ceremony.

The prominent position of the figure of St. John the Baptist in a niche above the south arch supporting the main dome, and axially related to the position of the hypothetical coronation site, has additional implications. As the 'Baptist' of Christ, St. John alludes to the symbolic link between ceremonies of baptism and coronation. The common denominator linking the Byzantine emperor as a divinely appointed ruler with ordinary mortals, according to Byzantine theological teachings, was their illumination by Divine Wisdom through the agency of Baptism.²² This link is further underscored by the presence of the scene of Baptism to the left of the Transfiguration, on the south wall of the chapel. It is entirely possible that a baptismal font may also once have stood in its proximity of that scene, and that it may have been used not only in the coronation ceremony, but also in the context of the baptismal ceremony of royal infants that in all probability would also have taken place in the Cappella Palatina.

A brief scrutiny of the iconography of the mosaic 'program' within the north chapel, in my opinion, also provides clues regarding the possible function of that space (Fig. 5). There is no reason to doubt that the royal box, as postulated by Kitzinger and accepted by others, would have been flanked by the scenes of the Crucifixion and the Anastasis, the two otherwise glaringly missing Great Feast scenes within the general

program. Their initial presence is also supported by the fact that all of the reset mosaics surrounding the position of the erstwhile royal box display unusual subject matter as a result of a drastic eighteenth-century restoration that must have eradicated any remains of the original mosaics on that wall. Here, I would like to bring in yet another, related piece of evidence that has escaped attention thus far – an image of St. John the Baptist, curiously disposed on the eastern wall, in the very corner where it joins the northern wall of the north chapel (Fig. 6). Both the location and the meaning of this figure have been left unexplained by previous researchers. St. John is shown turning toward his left, holding in his left hand a staff with a cross and an inscribed scroll, his right hand raised in a gesture of speech.²³ His back is turned toward the physical corner of the space, his right arm practically touching it. Whom St. John may be addressing cannot be determined. The much taller figure of the Virgin Hodegetria with Christ Child on her left arm does not seem to have any formal or iconographic relationship with the figure of St. John.²⁴ Extensive evidence of nineteenth-century restoration of both figures notwithstanding, they are unquestionably mediaeval and were executed contemporaneously. The only possibility that could explain the awkwardness of the layout of the two figures on an otherwise strangely empty surface is that St. John may have belonged to another composition on the adjacent, northern wall. Compositional 'turning of corners', in fact, would appear to have been one of the hallmarks of the Cappella Palatina mosaics. I would like to suggest that the figure of St. John actually belonged to the now lost composition of the Anastasis that would have occupied the matching zone on the north wall, east of the royal box. Anastasis iconography, as is well known, is rather inconsistent in its general disposition. Figures that generally accompany the striding figure of Christ trampling the gates of Hades, are Adam and Eve, David and Solomon, and less frequently – St. John the Baptist.²⁵ In the majority of cases, St. John is depicted as a secondary figure, standing among the participants in the second row. In a few exceptional cases he is actually shown as a full standing figure, usually to one side of the risen Christ, turning away, from him, presumably while addressing other people witnessing the event. A fine example of such a compositional arrangement may be seen in the great Anastasis *cum* Last Judgement scene on the west wall of the Cathedral of Torcello, dating from the 12th

Fig. 5
Cappella Palatina,
eastern part, view into
northern chapel from S.

Fig. 6
Cappella Palatina,
northern chapel,
looking E.

Fig. 7
Torcello, Cathedral,
west wall, Anastasis

and 13th centuries (Fig. 7).²⁶ Despite modern restoration interventions, the mosaic has preserved its original scheme. In it St. John is shown standing by himself, to the right of triumphant Christ, but turning away from him, much the way the figure of St. John at Cappella Palatina would have done.

The dominant presence of the pair of mosaics depicting the Crucifixion and the Anastasis, evidently provided the iconographic focus on what may have been the central functional intent of the north chapel – royal funerary services. While, again, we have limited documentary evidence attesting to such events in the Cappella Palatina, it stands to reason that some sort of a private service for the departed members of the royal household would have occurred in the Palace chapel prior to the full fledged public funeral conducted in the cathedral. In addition to the visual documentation of the death and funeral of William II in Pietro da Eboli's *Liber ad honorem Augusti*, mentioned above, we also know from documentary evidence that the funeral and the initial burial of William I also took place in the Cappella Palatina. It is the iconographic aspects of the north chapel that point clearly in that direction. Above all, the main pair of mosaics flanking the royal balcony – the Crucifixion and the Anastasis – alludes to this probability. Commonly paired, the two pre-eminent Great Feast scenes reveal the subtlest theological nuances of Eastern Christianity, illuminating as they do, Christ's two natures – human and divine – and alluding to the inevitability of death along with the immortality of the soul.²⁷ As such, they were of particular relevance in funerary contexts in Byzantine churches. The most important example, albeit physically not preserved, is the pair of mosaics that was set up in the church of the Archangel Michael, the mausoleum church of the Komnenian dynasty within the Pantokrator Monastery in Constantinople. Built before 1136 by Emperor John II Komnenos, the single-aisled, two-domed mausoleum, also known as the *Heroon* had, according to the written evidence, a pair of mosaics depicting the Crucifixion and the Anastasis, symmetrically flanking the sanctuary of the church. Equally relevant in our context is the information provided by the monastic Typicon, according to which the famous icon of the Mother of God Hodegetria, believed to have been painted by St. Luke, was ceremoniously brought into the church from the monastery of the Blacherna every year a day

before the commemoration of Emperor John and his wife. Set up in the proximity of their tombs, the icon played a role in the special commemorative services by virtue of its physical presence. It is important to note that an image of the Virgin, specifically identified as the Hodegetria, as already noted, appears on the east wall of the north chapel of the Cappella Palatina. Without a doubt, this choice was not fortuitous. Appearing in many other funerary contexts in Byzantium and other lands under Byzantine influence, its appearance in the context of the Cappella Palatina seems to have its roots in Byzantium. Here we should note that a twelfth-century fresco of a Hodegetria in the crypt of the Cappella Palatina originally may have been associated with the tomb of William I. Detached from its original location this fresco, now resembling a panel painting, hangs on a wall in the crypt. Finally, the appearance of three Healer Saints – Kosmas, Damian, and Panteleimon – on the soffit of the arch separating the north chapel from the north aisle, also reflects Byzantine custom of depicting the Healer Saints in the proximity of tomb installations and other funerary contexts during the Middle and Late Byzantine times.²⁸ It is quite remarkable that precisely the same elements of the pictorial content of the north chapel as we have analyzed it – the Crucifixion and the Anastasis scenes, the Virgin Hodegetria, and the Healer Saints – appear in the context of the Burial chamber of St. Neophytos in his famous Enkleistra near the town of Paphos on Cyprus.²⁹ Dated 1183, this group of frescoes includes an Anastasis with a full standing figure of St. John the Baptist holding a scroll with a text, on the far right of the composition. In fact, as in the Cappella Palatina, he appears on the part of the wall that makes a turn with respect to surface on which the main part of the composition is located. The appearance of such close similarity of programmatic choices in the royal context of Palermo and in the strictly monastic context of Cyprus, within a relatively close chronological framework, presupposes common roots. In all likelihood the roots have to be sought in the Byzantine capital, as the likelihood of direct contacts between the royal court at Palermo and the monastic hermitage near Paphos would probably have been highly unlikely. This comparison of the two programs substantially confirms the reading of the north chapel at Cappella Palatina as having been planned with funereal functions in mind.

*

My concluding remarks will focus briefly on a feature of the Cappella Palatina brought to the attention of the scholarly community by William Tronzo, and referred to by him as the “balcony in the nave”.³⁰ Situated in the easternmost part of the north side of the ‘nave’, the balcony in question no longer exists. It was evidently dismantled during the late eighteenth-century work on the building. Tronzo scrutinized repairs and interventions on the mosaics in the area once occupied by the ‘balcony’, and produced a hypothetical reconstruction of its placement and form.

I would like to use this opportunity to expound on ideas proposed by Tronzo. The so-called balcony was situated very high on the ‘nave’ wall, just below the magnificent wooden ceiling. Its level was determined by the level of the clearstorey windows one of which was adapted to function as the passageway to the balcony from a room directly behind it, known as ‘Cappella del Viceré’ in the nineteenth century.³¹ Another room, of the same dimensions as the one just mentioned, evidently existed directly above it. Unlike the previous room, this one had three windows opening into the north chapel directly below its vault. Tronzo correctly points out that these interior windows could only have functioned for auditory links with the north chapel. No person standing in that space could have seen anything below, nor could the same person have been seen from the opposite side. (Fig. 8) The situation with the so called ‘balcony in the nave’ was not much different, though a person appearing on such a balcony could see, albeit with some difficulty, given the height of the balcony, and likewise could have been seen with difficulty from the ground. The arrangement – including the two rooms – in my view, was actually intended for functionally opposite, sequestering purposes.³² Such facilities are known in churches belonging to the Middle and Late Byzantine monastic contexts. Possibly, they may have existed in palatine contexts as well, though no Byzantine palaces survive where such arrangements may have been found. Monastic retreat was a known concept at the Byzantine court. Imperial women frequently took monastic vows following their husband’s deaths. In Middle and Late Byzantine times even voluntary stepping down from the imperial throne by some emperors came to be known. The possibility in this case, I believe, is that, under certain circumstances, female members of the court may have chosen to live sequestered in these quarters, the only contact

with the outside world remaining in their ability to hear the services, chanting, and other activities that may have occurred within the building below. The hypothesis lacks documentary evidence but, as I hope to demonstrate, has strong iconographic underpinnings on the walls of the Cappella Palatina itself.

I will begin with the area on the spandrel between the fourth and the fifth arch (counting from the west) in the north ‘nave arcade’. The twelfth-century mosaic on this spandrel depicts Jacob’s dream with a ladder reaching from sleeping Jacob at its foot to heaven, where a restored bust of Jehovah is rendered within the segment of the sky, while two angels – one climbing and one descending – are shown on the ladder itself (Fig. 9).³³ The ladder is the Old Testament prefiguration of Virgin Mary (Gen. 28: 10-17), but it is also associated with the Heavenly Ladder of St. John Klimakos, the monastic vision of the path to spiritual perfection.³⁴ The position of the mosaic, directly below the location of the original balcony, and below the opening that led to it from the room behind, points toward the link between the iconography and the function of the room that may have been a type of a monastic cell. A case of employment of the same iconography in a comparable functional context may be seen in an early fourteenth-century fresco on the north wall of the Parekklesion of the Church of the Chora (now Kariye Camii) in Istanbul (Fig. 10).³⁵ Here the heavenly ladder is arched around an opening linked to a monastic cell, in all likelihood planned for the monastic founder, Theodore Metochites, whose tomb was located directly below the window and the fresco depicting Jacob’s Ladder.

The iconography on the west wall of the north chapel provides further clues as to the probable function of the chambers behind it, as well as the possible gender of their occupant(s). The arched, upper part of the wall decoration displays three trees arranged to fit around the three unusually shaped window-like openings related to the upper sequestering chamber. (Fig. 11) Though revealing nineteenth-century interventions, these trees are mediaeval. Their presence in this position has a dual function. Iconographically, they are part of the Ascension depicted within the barrel vault, but at the same time they convey the notion of Paradise, associated with the sequestering chamber behind them. Put in other words, an occupant of that chamber can be understood

Fig. 8
Cappella Palatina,
“Cappella del Viceré”
and “balcony in the nave”,
analytical axonometric
drawing

Fig. 9
Cappella Palatina,
N. nave wall; detail
of mosaic program,
Jacob’s Ladder

Fig. 10
Istanbul, Church
of the Chora (now Kariye
Camii), Parekklesion;
detail of fresco programme,
Jacob’s Ladder

Fig. 11
Cappella Palatina,
northern chapel,
looking W.

as *being in Paradise*. The appearance of three female saints – Sts. Agatha, Catherine, and an unknown saint – directly below the mentioned trees, by virtue of their grouping according to their gender, may be interpreted as an indication that the occupants of this chamber may have been royal women. Nor should one overlook the fact that the central figure of the three female saints – St. Catherine – is dressed as a queen, another probably intentional iconographic choice.

*

The Cappella Palatina, as the preceding analysis indicates, is an inexhaustible source of information. The iconography of its mosaic program, as demonstrated six decades ago by Ernst Kitzinger, allows insights into the functional organization of this extraordinary building. Conceived as the royal chapel within the palace of the Norman Kings of Sicily, the Cappella Palatina was clearly a remarkable hybrid creation within which the various cultural assets of Sicily were masterfully drawn upon in the making of this unique architectural and artistic statement. Aspects of Byzantine, Islamic and Western (Romanesque) art are detectable within its walls with considerable ease and precision. What has been far more difficult to understand is what this *mélange* of artistic styles really means. Does it imply that the very best artists and artisans, regardless of their reli-

gious and cultural backgrounds were hired and given an opportunity to display their artistic virtuosity freely? If there were constraints in some of their work, as we should expect, what were they, and whose responsibility was it to establish the rules and control the various limits? The most difficult of all questions is that pertaining to the building's various functions. An answer to that question, needless to say, would also provide clues to other stated dilemmas. Written documents, however, provide only very limited access to this territory. An abundance of visual evidence, on the other hand, offers numerous promising leads, but also presents us with uncertainties as to their applicability given the specific nature of the context. How "Byzantine" was the Norman court culture in Palermo actually? Were the obvious gestures of emulation of Byzantine emperors only that, and if so, to what end? Or did they, perhaps, point to a far greater master plan aiming at the full take-over of the Byzantine Empire that would have made Norman rulers genuine heirs of the Byzantine emperors? In all likelihood, our desire for precision in understanding the 'mysterics' of the Cappella Palatina will continue to frustrate us. Ultimately, we may have to accept that what we are looking at was an exceptional visionary product, and only possibly part of a larger political dream whose materialization never came to pass, but whose ambitious outlines we see preserved on the walls and vaults of the Cappella Palatina.

Notes

- I
ĆURČIĆ 1987
- 2
Ibid., 144 and fig. 13
- 3
KITZINGER 1949; also in KITZINGER 1976
- 4
TRONZO 1997
- 5
Ibid., 47-9
- 6
KITZINGER 1949. DEMUS 1949
- 7
ĆURČIĆ 1977
- 8
BORSOOK 1990
- 9
DEMUS 1949, 56-7. TRONZO 1997, 90-91
- 10
BABIĆ 1969
- 11
HADJITRYPHONOS 2004. HADJITRYPHONOS 2006
- 12
ĆURČIĆ 1987, 127-138
- 13
KANTOROWICZ 1957, 78
- 14
TRONZO 1997, III
- 15
BORSOOK 1990, 17. TRONZO 1997, 115
- 16
TRONZO 1997, 126
- 17
GRABAR 1936, 112-22. NELSON 1976
- 18
OSTROGORSKY 1938. OSTROGORSKY 1930
- 19
KITZINGER 1991
- 20
CUTLER / SPIESER 1996, 361
- 21
KITZINGER 1991, 241.
- 22
GAVRILOVIĆ 1989; also in GAVRILOVIĆ 2001, 125-45.
ĆURČIĆ 1979. KALAVREZOU 1997. GAVRILOVIĆ 1980;
also in GAVRILOVIĆ 2001, 44-69
- 23
DEMUS 1949, 42
- 24
Ibid., 42
- 25
KARTSONIS 1986, XX
- 26
POLACCO 1984, XX
- 27
KARTSONIS 1986, 217- XX
- 28
POPOVIĆ 1991, 331-333
- 29
MANGO / HAWKINS 1966, 183-185 and figs. 103-109
- 30
TRONZO 1997, 49-54
- 31
Ibid., 98
- 32
ĆURČIĆ 2000
- 33
DEMUS 1949, 45
- 34
MARTIN 1954
- 35
UNDERWOOD 1966, 224-5

Weiterführende Gedanken zu den palatinen Aspekten der Cappella Palatina in Palermo

In Erinnerung an
Maura Donohue (1961–1992)

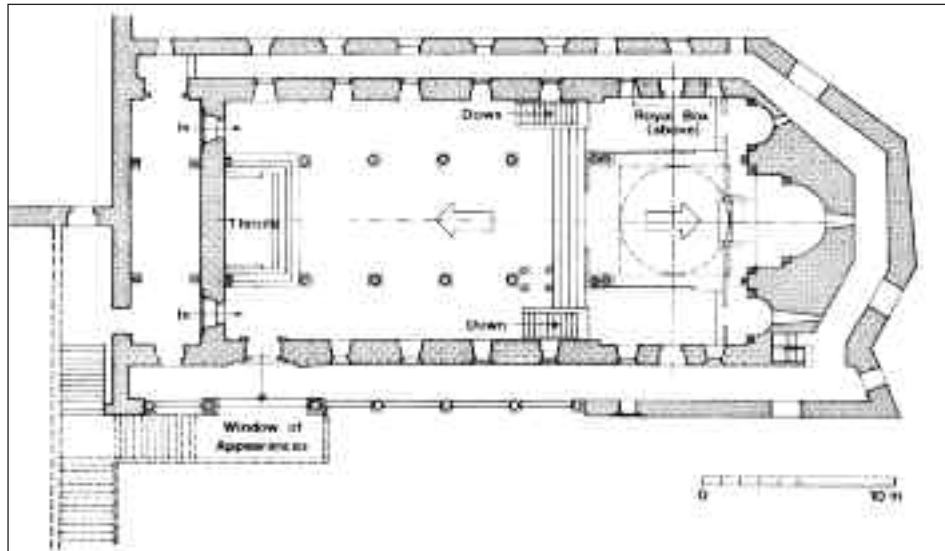
DER BEMERKENSWERTE ERHALTUNGSZUSTAND in Palermo Der bemerkenswerte Erhaltungszustand der Cappella Palatina, der normannischen Königskapelle im Palazzo Reale in Palermo, gewährt uns außergewöhnliche Einblicke in die Welt der sizilianischen Kultur, wie sie von den Normannen während ihrer Herrschaft in Sizilien geprägt wurde. Ungeachtet der Fülle ihres manifesten Informationspotenzials ist die Cappella Palatina jedoch genau bei den Fragen, von denen wir uns am meisten erwarten, erstaunlich stumm. Schlimmer noch, sie weist eine ansehnliche Summe von Hinweisen auf, die zu widersprüchlichen Schlüssen führen können und in der Tat auch schon geführt haben, was diese gut erhaltene Information wirklich bedeuten könnte. Die Dinge werden noch erschwert durch den Mangel an entsprechenden dokumentarischen Belegen. Für diejenigen Gelehrten, die sich über Generationen enthusiastisch und unablässig mit der Cappella Palatina beschäftigt haben, bleibt dieses außergewöhnliche Monument in vielerlei Hinsicht ein frustrierendes Rätsel. Viele der mit ihm verbundenen Aspekte werden zweifellos den aktuellen Frustrationspegel weiter hoch halten. Die vor Kurzem an dem Monument durchgeführten Konservierungsarbeiten bieten jedoch eine neue Gelegenheit zu einer eingehenderen wissenschaftlichen Untersuchung und Betrachtung. Das bei dieser Gelegenheit einberufene Symposium deckte eine breite Spanne an methodologischen Ansätzen auf, die an diesem entscheidenden Punkt ein Gefühl für die Dimension des Gelernten vermittelt und einen flüchtigen Blick auf das noch zu Erforschende erlaubt.

Nachdem ich vor etwa zwanzig Jahren einen Artikel zu einigen der palatinen Aspekte der Cappella Palatina veröffentlicht hatte, kehre ich nun, mit dem Wissen der zwischenzeitlich hinzugekommenen wissenschaftlichen Beiträge sowie vor dem Hintergrund meines eigenen erweiterten Verständnisses einiger der impliziten Sachverhalte und auch angeregt durch das derzeit herrschende allgemeine Interesse an dem Monument zu diesem Thema zurück.¹ Mein zentrales Interesse richtet sich hierbei auf jene Sachverhalte, die die im Gebäude enthaltenen Funktionen betreffen, sowie auf die Art und Weise, wie auf diese Bezug genommen wurde bzw. wie sie im musivischen Programm der Wände und Gewölbe wiedergespiegelt wurden.

Die Mehrzahl der Gelehrten teilt mittlerweile die Auffassung, dass sich die Cappella Palatina über einen gewissen Zeitraum hinweg entwickelte, innerhalb dessen sich

bestimmte architektonische Aspekte sowie die Innendekoration und -einrichtung veränderten und sich darin vermutlich auch entsprechende Modifikationen in Bezug auf die ursprüngliche funktionale Intention widerspiegelten. Es war bereits eine Herausforderung, bestimmte Aspekte äußerlicher Modifikationen aufzuspüren, aber die funktionalen Intentionen und Implikationen zu dekodieren war die bisher schwierigste und irritierendste Aufgabe. Angesichts unseres derzeitigen Wissensstands ist hier kein wesentlicher Durchbruch zu erwarten. Aufgrund dieser Perspektive besteht hier Anlass genug, einige neue Hypothesen zu überprüfen und dabei wichtige, gefestigte neue Informationen, die wir nun haben, mit einzubeziehen.

Abb. 1
Cappella Palatina,
Grundriss



Ausgangspunkt meiner Argumentation ist die mittlerweile weithin akzeptierte Teilung des Gebäudes in zwei funktionale Einheiten – der östliche, mit Kuppel ausgestattete Abschnitt, der anerkannte sakrale Teil des Gebäudes, und die westliche, basilikale Halle mit ihrer überwältigenden Stalaktitdecke, der umstrittene »säkulare« Teil des Gebäudes (Abb. 1). Ohne weiter in die wohlbekannten Beschreibungen einzutauchen, möchte ich einfach unterstreichen, dass der westliche Teil der Cappella Palatina nie als eine konventionell funktionierende Kirche gedacht war, trotz einiger formeller Merkmale, die dies nahelegen könnten. Sein Hauptraum – allgemein als »Mittelschiff« bezeichnet – ist nachweislich kein Mittelschiff im funktionalen Sinn. Seine Westwand hatte nie ein Portal, sodass es nicht in axialer Ausrichtung betreten werden konnte. Feierliche Einzüge von Prozessionen, ein wesentliches Kennzeichen für basilikale Kirchen, konnten somit kaum Teil der funktionalen Wirklichkeit des Gebäudes gewesen sein. Mit anderen Worten, wir müssen uns in unserem Denken von den typologischen Assoziationen verabschieden, die sich aus den formalen Merkmalen des Gebäudegrundrisses im Ganzen ableiten. Folglich kann das, was wir »Cappella Palatina« nennen, ausschließlich in Bezug auf den östlichen Teil des Gebäudes betrachtet werden, wie es wohl von Anfang an der Fall war. Die zweipolige Einteilung des Gebäudes wurde in der bekannten Zeichnung aus Pietro di Ebolis *Liber ad honorem augusti* hervorgehoben, in der die Bezeichnung »Cappella Regia« nur in Verbindung mit dem östlichsten Teil des Baus in der als Längsschnitt des Gebäudes zu bezeichnenden Darstellung auf-

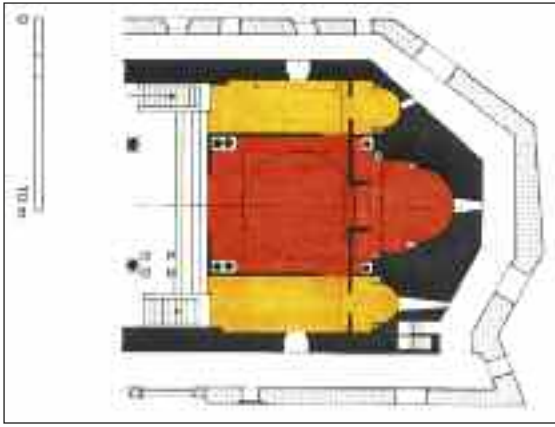


Abb. 2
Cappella Palatina,
östlicher Teil, Grundriss

taucht.² Was also in neuerer Zeit als »Sanktuarium« der Kapelle definiert worden ist, war somit eigentlich die königliche Kapelle selbst. Der sich unmittelbar anschließende westliche Teil, ein königlicher Saal – über dessen Funktion noch immer diskutiert wird –, bildete den Rest des Gebäudes, den wir – wenn auch fälschlicherweise – »Cappella Palatina« nennen.

In meiner Diskussion wende ich mich nun dem östlichen Teil des Gebäudes zu (Abb. 2). In seinem 1949 zum ersten Mal veröffentlichten, wegweisenden Artikel über die Cappella Palatina führte Ernst Kitzinger aus, dass ihr musivisches Programm die konzeptionelle Ein-

heit einer typischen mittelbyzantinischen Kirche aufweist, und nennt diesen Teil des Gebäudes das »überkuppelte Sanktuarium«.³ Im Weiteren spricht er davon, dass »die Urheber des musivischen Programms das ‚Sanktuarium‘ in einer Weise betrachteten, als sei es ein griechischer *Naos* (der zentrale Teil einer byzantinischen Kirche), und ihre Themen entsprechend aussuchten«.³ Meiner Ansicht nach führt dies zu einer unnötigen konzeptionellen Verwirrung, die ausgeräumt werden muss. Der Analyse-richtung Kitzingers folgend, sind auch weitere funktionale Überlegungen in die Betrachtung mit einzubeziehen, wie sie unter anderem von William Tronzo eingebracht worden sind.⁵ Anderen in seiner Analyse folgend, merkt Tronzo an, dass der Bereich unterhalb der Kuppel ursprünglich an drei Seiten – im Norden, Süden und Westen – von großen, ca. zwei Meter hohen Brüstungsplatten eingeschlossen war. Solche »hohen Wände«, wie Tronzo sie nennt, sind in byzantinischen Kirchen unbekannt und wären nicht als konventionelle »Trennwände zum Altarraum« zum Einsatz gekommen. Obgleich diese wichtige Beobachtung hinsichtlich der realen Beschaffenheit dieser Anordnung gemacht wird, bezeichnet Tronzo den umschlossenen Raum im Weiteren als »das Sanktuarium«. Ich meine jedoch, dass der umschlossene Raum direkt unterhalb der Kuppel die Funktion des *Naos* der Cappella Palatina inne hatte (Abb. 3). Hier in

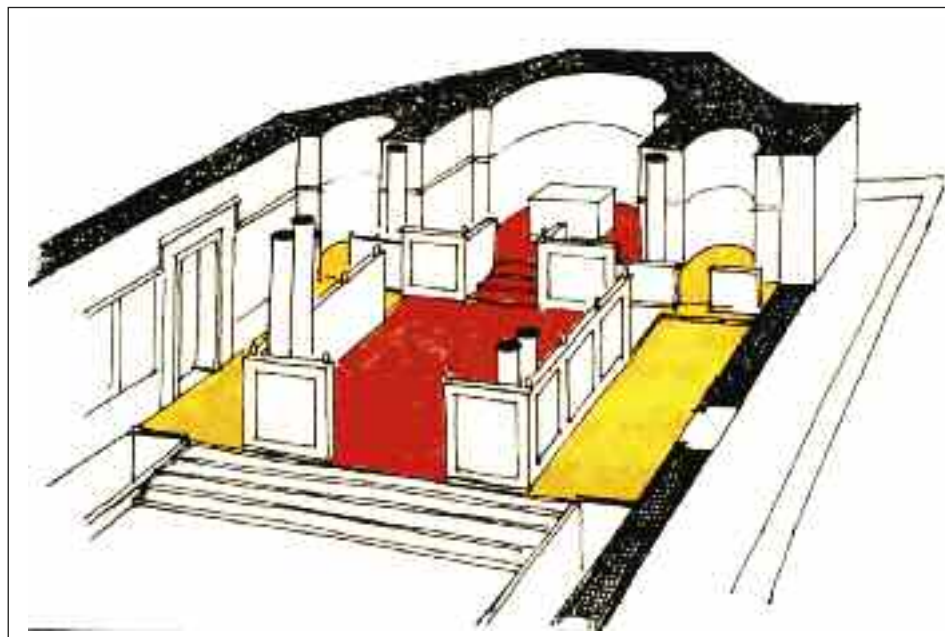


Abb. 3
Cappella Palatina,
östlicher Teil,
analytische Perspektive

diesem relativ kleinen Raum (etwa sieben mal acht Meter) kamen vermutlich die Mitglieder der königlichen Familie und der König selbst zu privaten Gottesdiensten zusammen. Östlich dieser überkuppelten Einfassung, in der Hauptapsis und durch fünf zusätzliche Stufen erhöht, befand sich das tatsächliche Sanktuarium der Kapelle mit dem Altar. Es war durch eine echte, niedrige Altarraumabtrennung vom unter der Kuppel liegenden Hauptraum der Kapelle getrennt. Bei einer solchen räumlichen Neudefinition bleiben natürlich zwei zusätzliche, wichtige räumliche Komponenten im östlichen Teil des Gebäudes übrig – jeweils südlich und nördlich des überkuppelten Naos. Ihnen widme ich mich als Nächstes.

Frühere Analysen des Gebäudes haben diese Räume als die Nord- bzw. Südflügel eines »Querschiffs« identifiziert, deren »Schnittpunkt« mit dem »Langschiff« eine von der Kuppel überbaute »Vierung« bildet.⁶ Der von O. Demus eingeführte Begriff der »Querschiffe« ist sogar noch irreführender. Die konzeptionelle Definition der Elemente in diesem Kontext ist äußerst fehlerhaft. In der Tat gibt es weder einen »Schnittpunkt« zwischen den als solche definierten Haupträumen, noch ein »Querschiff« oder »Querschiffe«. Die sogenannte Vierung ergibt sich aus vier gestelzten, leicht zugespitzten Bögen, deren Scheitelpunkte niedriger liegen als die Gewölbe der angrenzenden Räume, und der Decke über dem »Langschiff«. Darüber hinaus sind die Gewölbe über den zwei angrenzenden Räumen parallel und nicht rechtwinkelig zur Hauptachse des Gebäudes. Die beiden Seitenräume haben ebenfalls kleine Apsiden, jede mit einem Altar ausgestattet und von einer Altarabschirmung umschlossen, die mit jener am östlichen Ende des überkuppelten Abschnitts vergleichbar ist. Beide Räume verfügen eindeutig über alle für die Durchführung einer Liturgie notwendigen Eigenschaften. Trotz der Ähnlichkeit ihrer Grundrisse mit den *Pastophorien* (an die Hauptapsis angrenzende seitliche Kammern) dreigeteilter, mittelbyzantinischer Sanktuarien scheinen sie als funktional separate Kapellen geplant worden zu sein.⁷ Sucht man also nach einer typologischen Analogie, so lässt sich feststellen, dass der Plan hier eher den byzantinischen, sogenannten »Kuppelbasiliken« ähnelt und nicht den »Kreuzkuppelkirchen«.

Was Kitzinger in seiner Analyse des musivischen Programms mit einem »byzantinischen Naos« in Verbindung brachte, war eigentlich eine viel komplexere Einheit – es handelte sich um einen von zwei auffallend verlängerten Kapellen flankierten Naos – mit einem entsprechend vielschichtigen musivischen Programm. Eve Borsook betonte die Autonomie dieser seitlichen Räume, bezeichnete sie gar als »Kapellen«, hielt aber gleichzeitig an der Vorstellung ihrer funktionalen Beziehung zu den *Prothesis*- und *Diaconicon*-Komponenten einer »typischen« mittelbyzantinischen Kirche fest.⁸ Ich denke, dass die tatsächlichen funktionalen Zwecke dieser seitlichen Räume gänzlich andere waren. Diese Idee möchte ich in Bezug auf das umfangreiche und äußerst ungewöhnliche musivische Programm dieser Kapellen weitergehend untersuchen.

Meiner Analyse des musivischen Programms der beiden Kapellen müssen zunächst einige Beobachtungen bezüglich ihrer ungewöhnlichen architektonischen Voraussetzungen sowie der daraus folgenden ungewöhnlichen Aufnahme des musivischen Programms in beiden vorangestellt werden. Beide Kapellen öffnen sich zum zentralen, überkuppelten Naos durch große tragende Bögen, die die Kuppel stützen. Aufgrund

der hohen Brüstungen entlang der äußeren Linien des Naos sind sie jedoch von diesem Raum effektiv getrennt. Diese ungewöhnliche Lösung bedeutet, dass jede Kapelle nur eine lange Wand hat, die bis zur vollen Höhe des Gewölbes reicht, sowie zwei sehr kurze Wände – an der Ost- und an der Westseite –, allesamt mit Mosaiken bedeckt. In beiden Kapellen gibt es statt einer Kuppel ein längs ausgerichtetes, zugespitztes Tonnengewölbe. Die in diesen Gewölben untergebrachten Kompositionen – Pflingsten in der Südkapelle und Himmelfahrt in der Nordkapelle – sind jedoch Themen, die häufig in Kuppeln dargestellt sind. Grundsätzliches Einverständnis zwischen denjenigen Gelehrten, die diese Räume als Kapellen betrachten, herrscht darüber, dass die südliche der beiden dem Apostel Paulus und die nördliche dem Apostel Andreas gewidmet wurde. Die in den entsprechenden kleinen Apsiden dargestellten großen Halbfigurmosaik dieser beiden Apostel haben trotz umfassender späterer Eingriffe ihren ursprünglichen Charakter aus dem 12. Jahrhundert bewahrt.⁹

Mit diesen Beobachtungen im Hinterkopf wende ich mich nun der näheren Untersuchung einiger Aspekte des musivischen Programms in der Südkapelle zu (Abb. 4). Beginnen möchte ich mit der Untersuchung der Mosaiken an der Südwand der Kapelle. Angefangen mit der obersten der drei Zonen und die Szenen von links nach rechts lesend, sehen wir hier Josefs Traum und die Flucht nach Ägypten. In der zweiten Zone finden wir die Taufe Christi, die Verklärung sowie die Auferweckung des Lazarus. In der letzten Zone wird schließlich der Einzug in Jerusalem gezeigt, flankiert von zwei Fenstern und – ganz links und rechts außen – den stehenden Figuren der Heiligen Dionysios und Martin. In der Kapelle finden sich außerdem an der Ostwand die Szene der Geburt Christi sowie die Pflingstdarstellung im Gewölbe. Mit sechs der zwölf üblichen Dodekaórton-Szenen scheint die Kapelle überproportional reichlich mit christologischer Metaphorik ausgestattet zu sein und dabei im Gegensatz zur gesamten architektonischen Symmetrie des Gebäudes eine eigenartige Asymmetrie in der Anordnung des musivischen Programms zu signalisieren.



Abb. 4
Cappella Palatina,
östlicher Teil,
Blick in die Südkapelle
von Norden

Schwieriger, als diese formalen und ikonografischen Unterschiede hervorzuheben, ist es, die ursprünglichen funktionalen Inhalte dieser Kapellen aufzuzeigen.¹⁰ Obgleich es nicht sehr wahrscheinlich ist, dass neue Quellen auftauchen werden, die erhellend zur Deutung irgendwelcher postulierter Funktionen beitragen könnten, so müssen doch andere, umfangreiche Belege in Zusammenhang mit dem Gebäude hinzugezogen werden. Von besonderer Bedeutung sind in diesem Kontext die Außentüren, die sich in diese Kapellen hinein öffnen – eine auf der nördlichen und eine auf der südli-

chen Seite. Erstaunlicherweise wurde diesen Türen in den bisherigen Diskussionen nur wenig Aufmerksamkeit zuteil. Meiner Ansicht nach hatten sie aber eine wesentliche Bedeutung für die Funktionsweise des Gebäudes und können, zusammen mit dem musivischen Programm in diesen Kapellen, hilfreiche Hinweise auf deren mögliche Nutzung geben. Durch ihre Verbindung zum äußeren Bereich des Portikus und des Chorumgangs ermöglichten diese Türen den Zutritt zum Inneren des Gebäudes an ganz entscheidenden Punkten. Eben aufgrund ihrer Platzierung müssen sie in der Tat als Haupteingänge zur Cappella Palatina betrachtet werden. Darüber hinaus sind sie direkt mit den zwei nachgeordneten Kapellenräumen verbunden, deren Funktion ähnlich verstanden werden kann wie die, die üblicherweise den Narthexen byzantinischer Kirchen zugeschrieben wird.¹¹

Vom Inneren des Gebäudes aus gesehen liegen die beiden Türen im Verhältnis zum überkuppelten Joch auf einer Querachse (Abb. 1). In Anbetracht dessen, dass das überkuppelte Joch, wie wir bereits gesehen haben, von hohen Brüstungen umrahmt ist, war weder eine Durchquerung des Gebäudes möglich, noch waren die beiden Türen für den von der jeweils gegenüberliegenden Seite Eintretenden überhaupt sichtbar. Beginnend mit der äußeren Wand der südlichen Seitenkapelle, sehen wir, dass vier der insgesamt sechs Szenen zu den Hochfesten in der Südkapelle in den beiden unteren der drei kompositorischen Ebenen an der Südwand dargestellt sind – Taufe, Verklärung des Herrn, Auferweckung des Lazarus im oberen dieser beiden, und der Einzug in Jerusalem im unteren. Die Szenen der Verklärung und des Einzugs in Jerusalem sind vertikal angeordnet, wobei sich die so entstehende vertikale Achse auch durch die Tür auf Bodenniveau der Südkapelle fortsetzt.¹² Eine durch diese Tür eintretende Person würde somit von der gegenüberliegenden Seite aus – namentlich von der königlichen Loge – als in einer Linie mit den sakralen Bildnissen darüber gesehen worden sein, von denen das untere in der Tat eine Darstellung des triumphalen Einzugs Christi in die Heilige Stadt Jerusalem zeigt. Eine solche, mit so starkem Nachdruck in den Blick gerückte Ausrichtung kann nicht leichtfertig entstanden sein. Die Frage bleibt, *für wen* die Motive in dieser Weise arrangiert wurden? Wer könnte die Person gewesen sein, deren zeremonieller Einritt Assoziationen mit dem Einzug Christi in Jerusalem hervorgerufen hätte? Eine solche ikonografisch-funktionale Verbindung konnte sich nur auf eine königliche Person beziehen. Wenn wir bedenken, dass der herrschende Monarch in der königlichen Loge an der gegenüberliegenden nördlichen Wand der Kapelle gesessen haben musste, dürfte es sich bei der Person, für die diese sakrale »ikonografische Bühne« gedacht war, mit großer Wahrscheinlichkeit um den Sohn des Königs, den Thronfolger, gehandelt haben. Auch wenn es für diese Theorie keine direkten dokumentierten Belege gibt, so kann doch ihre Validität durch eine Anzahl anderer im musivischen Programm vorhandener ikonografischer Elemente gestützt werden, die sich in einem weiteren Sinne auf die zentrale Frage beziehen. Mit den Worten des bedeutenden Historikers Ernst Kantorowicz im Gedächtnis – »Dinge, die mit Worten nur schwierig und umständlich zu beschreiben sind, können manchmal einfacher und kurz und bündig mit einer ikonografischen Formel ausgedrückt werden« – nutzen wir auch die weiteren reichhaltigen ikonografischen Zeugnisse in der Südkapelle für unsere Untersuchungen.¹³

Das Thema des »Göttlichen Lichts« sowie die Illumination spielen, wie von mehreren Gelehrten festgestellt, eine wichtige Rolle in der Cappella Palatina und in besonderem Maße in ihrer Südkapelle. Von wesentlicher Bedeutung ist in diesem Kontext die Szene der Weihnachtsgeschichte, die an herausstehender Stelle an der Ostwand der Südkapelle, direkt unterhalb einer Halbfigur des Pantokrators, gezeigt wird. Platzierung, Größe und ikonografische Komplexität dieser Szene wurden von Tronzo eingehend untersucht, der sich dabei auf die Komplexität und die Frage der Datierung des Mosaiks im Verhältnis zu anderen, vergleichbaren Szenen der Weihnachtsgeschichte aus der byzantinischen Kunst des 12. Jahrhunderts konzentrierte.¹⁴ Gleichzeitig spielte er die Anregung Eve Borsooks herunter, die Szene der Weihnachtsgeschichte sei möglicherweise durch die Tatsache beeinflusst gewesen, dass die Krönung König Rogers II. im Jahre 1130 am ersten Weihnachtsfeiertag stattgefunden habe.¹⁵ Zweifelsohne wurde dieses Mosaik erst nach der Krönung König Rogers gesetzt und war daher womöglich als Erinnerung an dieses bedeutende Ereignis gedacht. Seine Präsenz an genau dieser Stelle diente jedoch möglicherweise mehr als nur einer Gedenkfunktion. Es könnte sogar dafür bestimmt gewesen sein, einen angemessenen Rahmen für weitere zukünftige Krönungen zu bieten. Obschon bekannt ist, dass die Krönungszeremonien der normannischen Könige in der Kathedrale von Palermo stattfanden, weiß man doch auch, dass Wilhelm II. zwei Krönungen durchlief, von denen der Ort der ersten nicht bekannt ist.¹⁶ Generell gibt es noch vieles, was in Bezug auf die Zeremonien am normannischen Hof in Palermo unklar bleibt. Es ist daher sinnvoll, sich nicht in zu vielen Spekulationen zu verstricken. Es ist aber gleichermaßen sinnvoll, die ikonografischen Hinweise, die in der Südkapelle im Überfluss vorhanden sind, nicht zu ignorieren.

Die Anordnung der Pfingstszene im Gewölbe über dieser Kapelle und die Platzierung der Heiliggeisttaube im Medaillon in der Mitte unterstreichen die Bedeutung der göttlichen Illumination im Kontext der funktionalen Intention dieser Kapelle.¹⁷ Die Platzierung der Pfingstszene in Gewölben byzantinischer Kirchen hatte im Allgemeinen eine symbolische Bedeutung, wie zum Beispiel im Katholikon des Klosters Hosios Lukas aus dem frühen 11. Jahrhundert. Hier war das Medaillon, das die Hetoimasia (Thronbereitung für die Wiederkehr Christi) mit der Heiliggeisttaube zeigte, direkt oberhalb des Hauptaltars platziert worden und bewirkte klare liturgische Assoziationen. Im Fall der Südkapelle der Cappella Palatina könnte die Krönungszeremonie des Anwärters auf den Normannenthron, wie ich bereits vorgeschlagen habe, die Feier gewesen sein, die unterhalb der Heiliggeisttaube stattgefunden hat. Im Sinne dieses Arguments können wir an dieser Stelle einmal davon ausgehen, dass die Normannen erste Krönungen ihrer Thronfolger einführten, um somit die dynastische Kontinuität zu sichern, möglicherweise auf Anregung der bekanntermaßen am zeitgenössischen komnenischen Hof zu Konstantinopel praktizierten Tradition.¹⁸ Ein solcher Krönungsakt in der Südkapelle muss deutlich sichtbar für den herrschenden Monarchen auf seinem königlichen Balkon in der gegenüberliegenden Nordkapelle stattgefunden haben. Das symbolische Nebeneinanderstellen des herrschenden Monarchen und seines Nachfolgers birgt weitere interessante visuelle Implikationen.

Der Kuppeltambour in der Cappella Palatina ist durch vier Ecktrompen sowie vier dazwischen liegende flache Nischen auf den Ost-, West-, Nord- und Südseiten gekennzeichnet, die Bildnisse der vier auserlesenen Propheten David, Salomo, Zacharias und hl. Johannes beinhalten. Wie Kitzinger bemerkte, bilden die vier Propheten zwei Vater-

Sohn-Paare.¹⁹ Die Bilder des Propheten Davids und seines Sohnes Salomo sind entlang der Hauptachse des Gebäudes ausgerichtet, während die Darstellungen der Propheten Zacharias und des hl. Johannes des Täuflers auf der Querachse liegen. Während die Figur des David aus unbekanntem Gründen im 19. Jahrhundert vollständig überarbeitet wurde, ist die Figur des Salomo echt. Der junge Salomo erinnert in seiner Art der Darstellung hier in jeder Hinsicht an einen byzantinischen Prinzen der komnenischen Epoche, insbesondere in Bezug auf die von ihm getragene Krone. Einen passenden Vergleich hierzu bietet das Porträt des jungen Alexios Komnenos als Mitregent neben



Abb. 5
Cappella Palatina,
östlicher Teil,
Blick in die Nordkapelle
von Süden

seinem Vater Johannes II. in dem monumentalen Mosaik auf der Galerie der Hagia Sophia in Konstantinopel, das um etwa 1122 entstand.²⁰ Zacharias, durch eine Inschrift als der Prophet identifiziert, wird überdies mit einer Schriftrolle abgebildet, deren Text ihn als Zacharias ausgibt, den Vater des hl. Johannes des Täuflers, obgleich die beiden eigentlich zwei verschiedene Personen waren.²¹ Darstellungen des Zacharias und des hl. Johannes definieren die Querachse des überkuppelten östlichen Endes des Gebäudes und akzentuieren die Hauptbögen, die die beiden Seitenkapellen einrahmen, in denen sich, nach meiner Hypothese, der herrschende König und sein Sohn und Nachfolger während der postulierten Krönungszeremonie zeigten.

Die prominente, markante Position der Figur des hl. Johannes des Täuflers in einer Nische oberhalb des die Hauptkuppel stützenden südlichen Bogens, die auch in axialer Beziehung zur Lage des hypothetischen Krönungsorts steht, birgt weitere Implikationen. Als »Täufer« Christi verweist der hl. Johannes auf eine symbolische Verbindung zwischen den Zeremonien der Taufe und der Krönung. Der gemeinsame Nenner,

der den byzantinischen Kaiser als von Gott ernannten Herrscher mit den normal Sterblichen verband, war nach den byzantinischen theologischen Lehren die Erleuchtung durch göttliche Weisheit mittels der Taufe.²² Diese Verbindung wird durch die Präsenz der Taufszene links neben der Verklärung an der Südwand der Kapelle weiter unterstrichen. Es ist durchaus möglich, dass einst ein Taufbecken in der Nähe dieser Darstellung gestanden hat, das nicht nur während der Krönungszeremonie, sondern auch anlässlich der Taufen der königlichen Nachkommen benutzt wurde, die sicherlich in der Cappella Palatina stattfanden.

Eine kurze, aber genaue Untersuchung der Ikonografie des musivischen »Programms« in der Nordkapelle liefert meines Erachtens nach ebenfalls Hinweise zu der möglichen Funktion dieses Raums (Abb. 5). Es gibt keinen Grund, daran zu zweifeln, dass die königliche Loge, wie von Kitzinger postuliert und von anderen akzeptiert, von den

beiden Szenen der Kreuzigung und der Auferstehung flankiert war – jenen zwei ganz offensichtlich fehlenden Szenen der Hochfeste innerhalb des allgemeinen Programms. Ihre anfängliche Präsenz wird durch die Tatsache gestützt, dass alle um die Position der ehemaligen königlichen Loge neu gesetzten Mosaiken eher ungewöhnlichen Inhalts sind, was sich aus den einschneidenden Restaurierungsarbeiten des 18. Jahrhunderts ergab, die wohl sämtliche Reste der ursprünglichen Mosaiken an dieser Wand ausgelöscht haben müssen. An dieser Stelle möchte ich gerne einen weiteren dazugehörigen Beleg beibringen, der sich der Aufmerksamkeit bisher entzogen hat – ein Bild des hl. Johannes des Täufers, das auf seltsame Weise an der Ostwand angeordnet ist, genau in der Ecke, wo diese mit der Nordwand der Nordkapelle zusammen trifft (Abb. 6). Sowohl die Lage als auch die Bedeutung dieser Figur sind von der Forschung bisher nicht erklärt worden. Der hl. Johannes dreht sich in dieser Darstellung nach links, einen Stab mit Kreuz und eine beschriebene Schriftrolle in der linken Hand haltend, seine rechte Hand in einer Geste der Ansprache erhoben.²³ Sein Rücken ist der tatsächlichen Ecke des Raums zugewandt, die sein rechter Arm fast berührt. Wen der hl. Johannes anspricht, lässt sich nicht bestimmen. Die viel höhere Figur der Maria Hodegetria mit dem Jesuskind auf ihrem linken Arm scheint weder formal noch ikonografisch in einer Beziehung zur Figur des hl. Johannes zu stehen.²⁴ Ungeachtet umfangreicher Spuren von Restaurierungsarbeiten an den beiden Figuren aus dem neunzehnten Jahrhundert sind sie doch zweifellos mittelalterlichen Ursprungs und wurden zeitgleich ausgeführt. Die einzige mögliche Erklärung für die unbeholfene Anordnung der beiden Figuren auf einem



ansonsten seltsam leeren Untergrund ist, dass der hl. Johannes ursprünglich zu einer anderen, an der Nordwand nebenan liegenden Komposition gehört hat. Ein kompositorisches Überspringen der Ecken scheint in der Tat ein besonderes Merkmal der Mosaiken der Cappella Palatina zu sein. Ich meine, dass die Figur des hl. Johannes eigentlich zu der mittlerweile verlorenen Komposition der Auferstehung gehörte, die an der entsprechenden passenden Stelle an der Nordwand, östlich der königlichen Loge, gewesen sein muss. Die Ikonografie der Auferstehungsszene ist, wie weithin bekannt, in ihrer allgemeinen Anordnung eher inkonsistent. Die Figuren, die die schreitende, auf die Tore des Hades tretende Figur Christi in der Regel begleiten, sind Adam und Eva, David und Salomo und seltener auch der hl. Johannes der Täufer.²⁵ In den meisten Fällen wird der hl. Johannes als eine zweitrangige Figur dargestellt, die zwischen den Beteiligten in der zweiten Reihe zu finden ist. In wenigen Ausnahmefällen wird er als vollständige Standfigur gezeigt, in der Regel an einer Seite des auferstan-

Abb. 6
Cappella Palatina,
Nordkapelle,
Blick nach Osten



Abb. 7
Torcello, Kathedrale,
Westwand, Auferstehung

denen Christus, sich von diesem abwendend und vermutlich andere Zeugen dieses Ereignisses ansprechend. Ein schönes Beispiel eines solchen kompositorischen Gefüges lässt sich in der großartigen Szene der Auferstehung und des Jüngsten Gerichts an der Westwand der Kathedrale in Torcello aus dem 12. und 13. Jahrhundert bewundern (Abb. 7).²⁶ Trotz moderner Restaurierungen blieb der ursprüngliche Plan des Mosaiks erhalten. Der hl. Johannes zeigt sich hier allein stehend, zur Rechten des triumphierenden Christus, aber sich von diesem abwendend, ganz so wie es die Figur des hl. Johannes in der Cappella Palatina getan hätte.

Die dominierende Präsenz der beiden die Kreuzigung und Auferstehung darstellenden Mosaiken führte offensichtlich zum ikonografischen Fokus auf die zentrale Funktion der Nordkapelle – die der königlichen Trauergottesdienste. Obschon wir auch hier nur sehr beschränkte dokumentierte Belege darüber haben, dass solche Ereignisse in der Cappella Palatina stattgefunden haben, liegt es doch nahe, dass in irgendeiner Form ein privater Gottesdienst für die dahingeschiedenen Mitglieder des königlichen Haushalts in der Palastkapelle abgehalten wurde, bevor die vollständige öffentliche Beerdigung in der Kathedrale durchgeführt wurde. Zusätzlich zur visuellen Dokumentation über den Tod und die Beerdigung Wilhelms II. in Pietro da Ebolis oben genanntem *Liber ad honorem augusti* wissen wir auch durch dokumentierte Belege, dass die Begräbnisfeier und erste Beisetzung Wilhelms I. ebenfalls in der Cappella Palatina stattfanden. Es sind die ikonografischen Aspekte in der Nordkapelle, die uns direkt in diese Richtung weisen. Vor allem die beiden Hauptmosaiken beiderseits des königlichen Balkons – die Kreuzigung und die Auferstehung – deuten auf diese Wahrscheinlichkeit hin. Oft gepaart, enthüllen diese beiden herausragenden Hochfestszenen die feinsinnigsten theologischen Nuancen des östlichen Christentums, beleuchten dabei die beiden Wesen Christi – Mensch und Gott – und verweisen gleichsam auf die Unabwendbarkeit des Todes und die Unsterblichkeit der Seele.²⁷ Sie waren daher im Begräbniskontext byzantinischer Kirchen von besonderer Relevanz. Das wichtigste Beispiel, wenn auch nicht greifbar erhalten, ist das Mosaikenpaar, das sich in der Kirche

des Erzengels Michael befand, der Mausoleumkirche der komnenischen Dynastie innerhalb des Pantokrator Klosters in Konstantinopel. Vor 1136 durch Kaiser Johannes II. Komnenos erbaut, beherbergte dieses einschiffige Mausoleum mit Doppelkuppel, auch das *Heroon* genannt, laut schriftlichen Belegen ein Mosaikenpaar, das die Kreuzigung und die Auferstehung zeigte und das Sanktuarium der Kirche symmetrisch flankierte. Von gleicher Relevanz für unseren Kontext ist die Information, die uns das klösterliche Typikon liefert und nach dem die berühmte Ikone der Muttergottes Hodegetria, die der Hand des hl. Lukas zugeschrieben wird, jedes Jahr am Tag vor der Gedenkfeier für den Kaiser Johannes und seine Frau feierlich vom Kloster in Blachernae in die Kirche verbracht wurde. In direkter Nähe ihrer Gräber installiert, spielte die Ikone allein durch ihre physische Anwesenheit eine Rolle bei den besonderen Gedenkgottesdiensten. Dass, wie bereits angemerkt, ein ausdrücklich als Hodegetria identifiziertes Bild der Jungfrau Maria an der Ostwand in der Nordkapelle der Cappella Palatina in Erscheinung tritt, ist daher eine bemerkenswerte Beobachtung. Zweifellos war dies keine zufällige Entscheidung. Da dieses Motiv in zahlreichen anderen Begräbniskontexten in Byzanz und anderen von byzantinischem Einfluss geprägten Ländern zu finden ist, scheint sein Auftauchen in der Cappella Palatina seine Wurzeln in Byzanz zu haben. Wir sollten an dieser Stelle bedenken, dass das Fresko einer Hodegetria aus dem 12. Jahrhundert in der Krypta der Cappella Palatina ursprünglich möglicherweise in Zusammenhang mit dem Grab Wilhelms I. zu sehen war. Von seinem ursprünglichen Platz entfernt, hängt dieses Fresko, heute einer Paneelmalerei ähnelnd, an einer Wand der Krypta. Die Darstellung der drei Helferheiligen Kosmas, Damian und Pantaleon auf der Laibung des Bogens, der die Nordkapelle vom nördlichen Seitenschiff trennt, spiegelt jene mittel- und frühbyzantinische Tradition wider, nach der die Helferheiligen in der Umgebung von Grabstätten und anderen Begräbniskontexten gezeigt wurden.²⁸ Bemerkenswert ist die Tatsache, dass genau die gleichen Elemente jener Bildinhalte, die wir in der Nordkapelle analysiert haben – die Szenen der Kreuzigung und der Auferstehung, die Maria Hodegetria und die Helferheiligen – auch im Kontext der Grabkammer des hl. Neophytos in seiner berühmten Einsiedlerklause nahe der Stadt Paphos auf Zypern auftauchen.²⁹ Diese auf das Jahr 1183 datierte Gruppe von Fresken enthält eine Auferstehung mit einer vollständigen Standfigur des hl. Johannes des Täufers, eine beschriebene Schriftrolle haltend, am äußeren rechten Rand der Komposition. Wie auch in der Cappella Palatina taucht er auf dem Teil der Wand auf, der in Bezug auf die den Hauptteil der Komposition tragenden Fläche abknickt. Die Existenz einer solch großen Ähnlichkeit in der programmatischen Auswahl, wie sie im königlichen Kontext Palermos und im streng klösterlichen Kontext Zyperns innerhalb eines relativ engen Zeitrahmens zu beobachten ist, lässt gemeinsame Wurzeln voraussetzen. Diese Wurzeln sind mit großer Wahrscheinlichkeit in der byzantinischen Hauptstadt selbst zu suchen, da eher nicht von einem direkten Kontakt zwischen dem königlichen Hof in Palermo und der klösterlichen Eremitage nahe Paphos ausgegangen werden kann. Dieser Vergleich der beiden Programme bestätigt im Wesentlichen die Lesart der Nordkapelle in der Cappella Palatina, nach der diese mit der Intention konzipiert gewesen sein muss, Trauerfeierfunktionen zu erfüllen.

*

In meinen abschließenden Anmerkungen möchte ich mich kurz einer Eigenschaft der Cappella Palatina zuwenden, auf die die Forschergemeinschaft durch William Tronzo aufmerksam gemacht wurde, der sie als »den Balkon des Mittelschiffs« bezeichnet hat.³⁰ Im östlichsten Teil der nördlichen Seite des »Mittelschiffs« gelegen, ist dieser fragliche Balkon nicht länger existent. Er wurde offenbar im späten 18. Jahrhundert im Zuge der Arbeiten am Gebäude abgebaut. Tronzo führte gründliche Untersuchungen der Ausbesserungen und Restaurierungen der Mosaiken durch, die sich auf jener Fläche befinden, die einst durch den »Balkon« beherrscht wurde, und erarbeitete eine hypothetische Rekonstruktion seiner Lage und Form.

Gerne ergreife ich diese Gelegenheit, um einige der von Tronzo vorgebrachten Ideen zu erläutern. Der sogenannte Balkon war sehr weit oben an der Wand des »Mittelschiffs« platziert, gerade unterhalb der prunkvollen Holzdecke. Sein Niveau wurde durch das der Fenster im Lichtgaden bestimmt, von denen eines angepasst wurde, um als Zugang zum Balkon von einem Raum direkt dahinter zu dienen, der im 19. Jahrhundert unter der Bezeichnung »Cappella del Viceré« bekannt war.³¹ Ein weiterer Raum mit den gleichen Ausmaßen wie der eben erwähnte existierte offenbar direkt

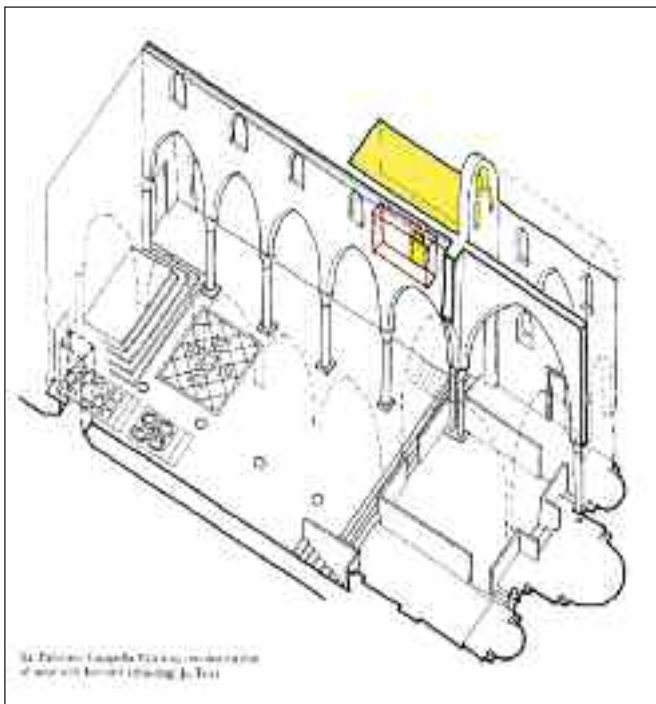


Abb. 8
Cappella Palatina, »Cappella del Viceré« und »Balkon im Mittelschiff«, analytische axonometrische Zeichnung

darüber. Anders als der Erstere verfügte dieser über drei Fenster, die sich direkt unterhalb des Gewölbes zur Nordkapelle öffneten. Tronzo hat richtigerweise darauf hingewiesen, dass diese Innenfenster nur dem Zweck einer auditorischen Verbindung zur Nordkapelle gedient haben können. Niemand, der hier stand, hätte unter sich irgendetwas sehen können, noch wäre eine hier stehende Person von der gegenüberliegenden Seite zu sehen gewesen (Abb. 8). Mit dem sogenannten »Balkon des Mittelschiffs« verhielt es sich ganz ähnlich, obwohl eine auf einem solchen Balkon erscheinende Person sehr wohl Sicht hatte, wenn auch aufgrund der Höhe des Balkons eher eingeschränkt, und auch – zwar mit ein paar Schwierigkeiten – von unten gesehen werden konnte. Dieses Arrangement – einschließlich der beiden Räume – erfüllte meiner Ansicht nach einen funktional ganz gegensätzlichen Zweck,

nämlich den der Absonderung.³² Solche Einrichtungen kennt man aus mittel- und spätbyzantinischen Klosterkirchen. Möglicherweise gab es sie auch im Zusammenhang mit Palästen, jedoch sind keine byzantinischen Paläste mit einem solchen Arrangement erhalten. Der klösterliche Rückzug war ein bekanntes Konzept am byzantinischen Hof. Kaiserliche Damen legten nach dem Tod ihrer Ehemänner häufig klösterliche Schwüre ab. In der mittel- und spätbyzantinischen Zeit kam es sogar zu freiwilligen Rückzügen vom kaiserlichen Thron seitens einiger Herrscher. In diesem Fall besteht meines Erachtens nach die Möglichkeit, dass sich weibliche Mitglieder des Hofes unter bestimmten Bedingungen für ein abgeschiedenes Leben in diesem Quartier entschieden hatten und ihr einziger Kontakt zur Außenwelt in der Möglichkeit bestand, den



Abb. 9
Cappella Palatina, Mittel-
schiff, Nordwand; Detailan-
sicht des musivischen Pro-
gramms, die Jakobsleiter

Gottesdiensten, dem Gesang und anderen, unterhalb im Gebäude stattfindenden Akti-
vitäten lauschen zu können. Für diese Hypothese gibt es freilich keine dokumentierten
Belege, jedoch erfährt sie, wie ich hoffentlich werde zeigen können, durch die Wände
der Cappella Palatina selbst eine ikonografische Untermauerung.

Beginnen möchte ich mit der Zwickelfläche zwischen dem vierten und fünften Bogen
(vom Westen aus gezählt) in der nördlichen Mittelschiffarkade. Das aus dem 12. Jahr-
hundert stammende Mosaik auf diesem Zwickel zeigt Jakobs Traum von der Leiter,
die, mit dem schlafenden Jakob an ihrer untersten Stufe liegend, hinauf in den Himmel
ragt, wo eine restaurierte Halbfigur Jehovas in einem Himmelsegment dargestellt ist,
während zwei Engel – einer herauf- und einer herabsteigend – auf der Leiter selbst
zu sehen sind (Abb. 9).³³ Die Leiter ist das alttestamentarische Urbild der Jungfrau
Maria (Gen 28,10–17), aber sie wird auch mit der Himmelsleiter des hl. Johannes Kli-

Abb. 10
Istanbul, Chora-Kirche
(heute Kariye Camii),
Parekklesion;
Detailansicht des
Freskenprogramms,
die Jakobsleiter



makos in Verbindung gebracht, jener monastischen Vision des Wegs zur spirituellen Vollkommenheit.³⁴ Die Positionierung des Mosaiks direkt unterhalb der Stelle, an der ursprünglich der Balkon platziert war, und unterhalb jener Öffnung, die vom hinteren Raum auf den Balkon führte, verweist auf die Verbindung zwischen der Ikonografie und der Funktion dieses Raums, der möglicherweise eine Art Klosterzelle war. Ein Beispiel für die Anwendung der gleichen Ikonografie in einem vergleichbaren funktionalen Kontext bietet ein Fresko aus dem frühen 14. Jahrhundert an der Nordwand des Parekklesions in der Chora-Kirche (heute Kariye Camii) in Istanbul (Abb. 10).³⁵



Abb. 11
Cappella Palatina,
Nordkapelle,
Blick nach Westen

Hier ist die Himmelsleiter um eine Öffnung herum gebogen, die mit einer Klosterzelle verbunden ist. Diese war wahrscheinlich für den klösterlichen Stifter, Theodoros Metochites, geplant, dessen Grab sich direkt unterhalb des Fensters und des Freskos mit der Jakobsleiter befand.

Die Ikonografie an der Westwand der Nordkapelle liefert uns weitere Hinweise auf die mögliche Funktion der dahinter gelagerten Kammern sowie auf das vermutliche Geschlecht der Bewohner. Der obere, im Bogen liegende Teil der Wanddekoration zeigt drei Bäume, die so angeordnet sind, dass sie um die drei ungewöhnlich geformten, fensterähnlichen Öffnungen passen, die zur oberen, abgesonderten Kammer gehören (Abb. 11). Obwohl sie Spuren von Restaurierungen aus dem 19. Jahrhundert zeigen, sind diese Bäume doch mittelalterlich. Ihre Existenz an dieser Stelle hat zwei Funktionen. Unter ikonografischem Gesichtspunkt sind sie Teil der im Tonnengewölbe dargestellten Himmelfahrtsszene, aber gleichzeitig transportieren sie die Idee des

Paradieses, die mit der abgesonderten Kammer hinter ihnen in Verbindung gebracht wird. Um es mit anderen Worten zu sagen, ein Bewohner jener Kammer konnte als *im Paradies befindlich* betrachtet werden. Die Darstellung der drei weiblichen Heiligen Agatha, Katharina sowie einer unbekanntenen Heiligen direkt unterhalb der beschriebenen Bäume kann aufgrund ihrer Gruppierung nach Geschlecht als Zeichen dafür interpretiert werden, dass es sich bei den Bewohnern dieser Kammer um weibliche Angehörige der Königsfamilie gehandelt hat. Man sollte auch keinesfalls übersehen, dass die mittlere der drei Heiligenfiguren – die hl. Katharina – die Kleidung einer Königin trägt; eine weitere, wahrscheinlich bewusste ikonografische Wahl.

★

Die Cappella Palatina ist, wie die vorausgehende Analyse zeigt, eine unerschöpfliche Quelle von Informationen. Die Ikonografie ihres musivischen Programms erlaubt uns, wie schon Ernst Kitzinger vor sechs Jahrzehnten zeigte, Einblicke in die funktionale Organisation dieses außergewöhnlichen Gebäudes. Als königliche Palastkapelle für die normannischen Könige Siziliens geplant, war die Cappella Palatina doch eindeutig eine ganz bemerkenswerte Mischung, für deren Realisierung das unterschiedliche kulturelle Kapital Siziliens auf meisterhafte Weise herangezogen wurde, um eben diese einmalige architektonische und künstlerische Erklärung abzugeben. Mit beachtlicher Leichtigkeit und Genauigkeit sind innerhalb ihrer Mauern Aspekte byzantinischer, islamischer und westlicher (romanischer) Kunst auszumachen. Viel schwieriger war es zu verstehen, was diese Melange künstlerischer Stile wirklich bedeutet. Bedeutet es, dass, ungeachtet ihrer religiösen und kulturellen Hintergründe, die besten Künstler und Handwerker beauftragt wurden und so die Gelegenheit erhielten, ihre künstlerische Virtuosität offen zu zeigen? Wenn es, wie man durchaus annehmen sollte, Einschränkungen für ihre Arbeit gab, welcher Art waren diese, und in wessen Verantwortungsbereich fiel es, die Regeln diesbezüglich aufzustellen und die Einhaltung der verschiedenen Grenzen zu überwachen? Die schwierigste aller Fragen ist sicherlich die nach den verschiedenen Funktionen des Gebäudes. Eine Antwort hierauf würde selbstverständlich auch Anhaltspunkte für die ein oder andere ungelöste Frage liefern. Die schriftlichen Quellen ermöglichen jedoch leider nur einen sehr begrenzten Zugang zu diesem Gebiet. Die Fülle an visuellen Zeugnissen bietet andererseits eine Reihe vielversprechender Anhaltspunkte, konfrontiert uns jedoch angesichts des besonderen Kontextes auch mit einer Unsicherheit in Bezug auf deren Verwendbarkeit. Wie »byzantinisch« war nun die Kultur am normannischen Hof in Palermo? Sind die offensichtlichen Nachahmungen des byzantinischen Kaisers eben einfach nur als solche zu sehen, und wenn ja, warum bediente man sich ihrer? Oder waren sie vielleicht der Indikator für ein viel größeres Gesamtkonzept, das darauf abzielte, das gesamte byzantinische Reich unterzuordnen und somit die normannischen Könige als wahre Erben des byzantinischen Kaisers zu etablieren? Unser Anspruch, die »Geheimnisse« der Cappella Palatina mit einem hohen Maß an Genauigkeit verstehen zu wollen, wird uns wahrscheinlich auch weiterhin frustrieren. Letztlich müssen wir akzeptieren, dass wir es hier mit einem außerordentlich visionären Produkt zu tun haben, das nur vielleicht Teil eines größeren politischen Traums war, der sich nie materialisierte, dessen ehrgeiziger Entwurf aber noch heute an den Wänden und Gewölben der Cappella Palatina für uns sichtbar ist.